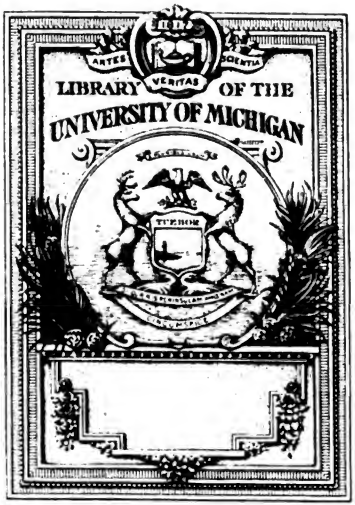
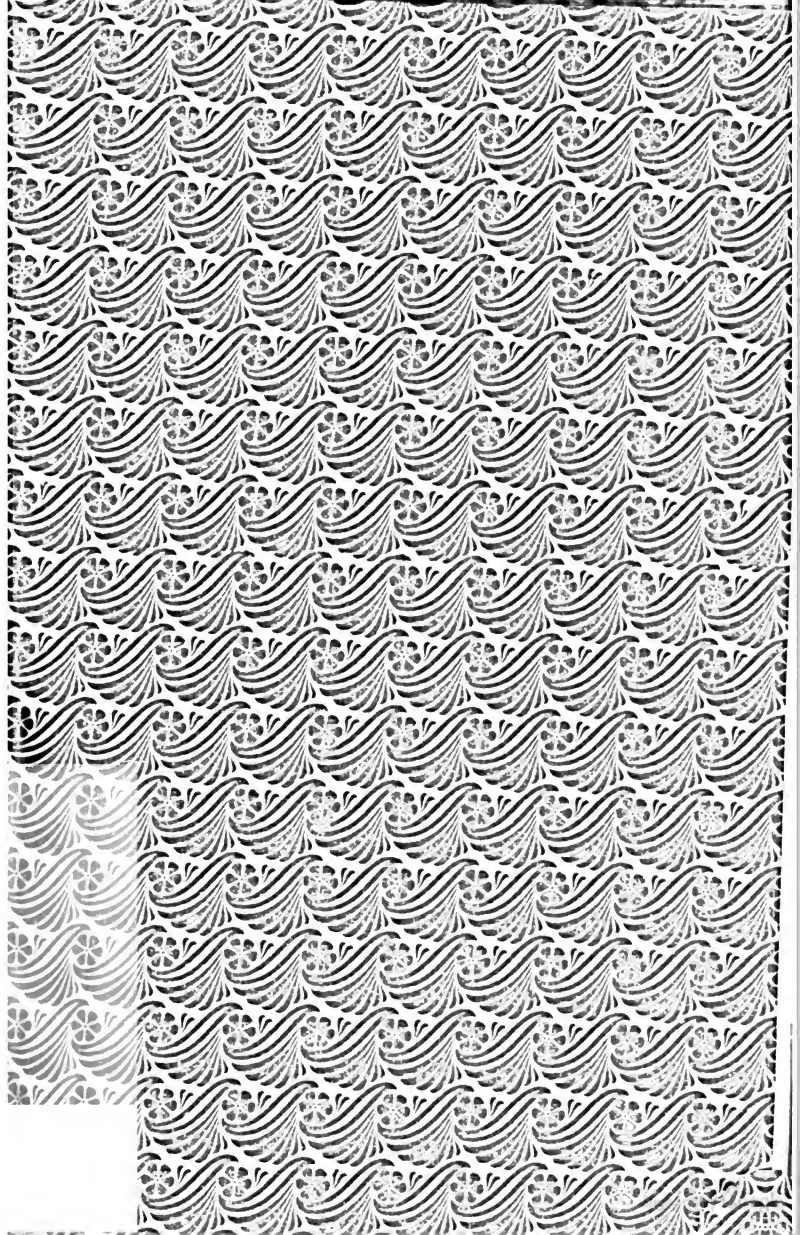
Die Schaubühne

Digitized by Google


ANTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



AP
33
.S32
v.4
pt.2

Digitized by Google

Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Vierter Jahrgang / Zweiter Band

Oesterheld & Co. / Verlag / Berlin 1908

Digitized by Google

Digitized by Google

Theatersammlung
Bibliothek
3-25 45
5 2143

Sachregiſter

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten im zweiten Band des vierten Jahrgangs

Abrechnungen **52** 696
Aguglia, Mimi — und ihre Truppe **44** 417
Ahasver **48** 530
Amphitryon, Molières — in Mannheim **40** 310
Annahmen **27/28** 40 **29/30** 77 **31/32** 318 **33/34** 155
35 176 **36** 204 **37** 230 **38** 256 **39** 287 **40** 314
41 341 **42** 368 **43** 395 **44** 423 **45** 449 **46** 477
47 505 **48** 531 **49** 558 **50** 585 **51** 611 **52** 638
(d'Annunzio) La Nave **29/30** 74
Antipoden der Kritik (Mamroth und Goldmann) **45** 442
Aphorismen **48** 513
Arndt, Maria — **44** 416
Arzt, Der — am Scheideweg **48** 517

Bahr als Vorleſer (Oeſterreicher) **50** 581
Bayreuth 1908 . . . . . **33/34** 128
— (Ein Nachtrag) **35** 175
Bauer, Der fidele — **46** 474
Belletriſtiſches
Theaterbrand **27/28** 28
Die Vorſtadtbühne **31/32** 106
Aus dem Tagebuch des Reformators Ganauſer . **33/34** 142
Pierrot **35** 172
Zwei angeblich ‚uninteressante' Tiere **37** 237
Erlebnis **42** 345
Ueber unſre Verräterinnen **46** 459
Aus einem Briefe an das Fräulein F. C. **50** 579
Stammtiſch des Dichters in einem Reſtaurant . . . **51** 589
Geſpräch mit einem Gutsherrn **52** 616
Beredſamkeit, Von körperlicher — **40** 308
Berg, Leo — **38** 246
Berliner Schauſpielkunſt **45** 430 **46** 463 **47** 490

Digitized by Google

Berliner Theater*)

A N	Sommer-belustigungen (Turszinsky-Burg: Gelbstern. Mouécy-Eon: Madame Schöps)	27/28	16
N	Der Zerrissene (Nestroy)	29/30	57
A	Altweibersommer (Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen)	35	161
D	Medea (Grillparzer)	36	180
L E	Tolstoi und Shaw (Die Macht der Finsternis. Der Liebhaber)	37	213
A	Sozialaristokraten (Arno Holz)	37	218
D N	Heijermans und Lavedan (Kettenglieder. Prinz d'Aurec)	38	238
C	Das Berliner Theater (Die Journalisten. Der Traum ein Leben. Mercadet)	39	264
A	Terakoya (Takeda Izumo)	39	269
D	König Lear (Shakespeare)	40	294
L	Gespenster (Ibsen)	41	327
C D	Erinnerungsfeste (Wied: Ein Erinnerungsfest. Erotik. Schiller: Kabale und Liebe)	42	347
A	Clavigo (Goethe)	43	383
E	Ninon de l'Enclos (Friedrich-Freksa)	43	386
D	Fiesko (Schiller)	44	404
E N	Sarah und Vollmoeller (Der deutsche Graf)	44	417
A K	Von Gogol und Wedekind (Heiratsgeschichte. Musik)	45	435
H	Julius Caesar (Shakespeare)	45	444
L	Michael Kramer (Hauptmann)	46	460
B D	Grabbe und Nestroy (Kaiser Heinrich der Sechste. Revolution in Krähwinkel)	47	483
E	Erde (Schönherr)	47	487
C	Herodes und Mariamne (Hebbel)	47	500
K E	Thoma und Didring (Moral. Hohes Spiel)	48	514
A	Der Arzt am Scheideweg (Shaw)	48	517
H	Blaue Berge (Halbe)	48	529
N	Einakter (Heijermans: Ahasver. Grabowsky: Besuch. Bernière: Silberfischchen)	48	530
L	Baumeister Solneß (Ibsen)	49	539
F	Irmingard (Herbert von Berger)	49	555
N A	Henry Bernstein und Theodor Wolff (Israel. Niemand weiß es)	50	566
H E	Rabagas und Thummelumsen (Sardou. Wied)	51	591
T	Girardis Weigelt	52	639

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Berliner Theater, D = Deutsches Theater, E = Hebbeltheater, F = Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, N = Neues Theater, T = Thaliatheater, Z = Lustspielhaus.

Digitized by Google

Z L | Weihnachtsgeschenke (Auernheimer: Die glücklichste Zeit. Skowronnek-Wilde: Bretzenburg) **53** 661

(Bern) Lenaus Faust **52** 631
Bernhardt, Sarah — und die Duse **37** 219
— , — und Vollmoeller **44** 412
Bertens, Rosa **39** 272
— , Einakter **48** 530
Blaue Berge **48** 529
Blech, Leo — **50** 573
Boccaneras, Herzog — Ende **50** 582
(Bodman, Emanuel von) Der Fremdling von Murten . **27/28** 38
Boris Gudonow **27/28** 31
Braunschweig (Theater in Hannover) **33/34** 151
Brief an den Kaiser **47** 496
Büchern, Von zwei neuen — (Shaw: Essays. Jensen: Die neue Welt) **49** 552
Bücher, Neue **27/28** 40 **29/30** 77 **31/32** 118 **33/34** 155
35 176 **36** 204 **37** 231 **38** 259 **39** 287 **40** 315
41 342 **42** 369 **44** 423 **45** 449 **46** 477 **48** 531
49 559 **50** 585 **52** 638 **53** 664

Bücherbesprechungen
Robert Heindl: Geschichte der Theaterzensur . . **29/30** 75
Hermann Stodte: Friedrich Hebbels Drama . . **31/32** 112
Karl Vogt: Schauspielkunst — Eine Hochschulfrage . . **35** 165
Eugen Zabel: Theatergänge **36** 203
Fritz Alafberg: Dalberg **37** 229
Ernst von Wolzogen: Ansichten und Aussichten . . . **40** 311
Fedor Mamroth: Aus der Frankfurter Theaterchronik . **44** 442
Karl Friedrich Nowak: Girardi **49** 552
Bühnenvertrag, Der neue — **48** 523 **52** 618

Capus (Wer verliert, gewinnt) **27/28** 24
Cave canem! (Wider Eulenbergs Hebbel-Warnung) **52** 635
Chastelard **51** 587
Clavigo **43** 383
Cöln
Aus Cöln (Residenztheater) **46** 473
Rheinische Uraufführungen (G. Herzberg: Mittagsgewölf) **51** 608

Dalberg und der schauspielerische Stil **37** 228
Delegiertenversammlung **51** 607 **52** 618
Didring, Thoma und — **48** 514
Drama und Landschaft **50** 526
Dramatisches
Allzu scharf macht schartig **27/28** 1
Karl der Fünfte **29/30** 43

Digitized by Google

Der heilige Nepomuk 31/32 87
Die Wupper 33/34 121
Graf Ehrenfried 36 183
Der natürliche Vater 41 312
Der Golem 43 371
Die Morgenröte 46 451
Herzog Boccaneras Ende (Prolog) 49 542
Im Schilf 53 647
Dramenbesprechungen
Neue Dramen von Przybyszewski (Gelübde — Schnee — Totentanz der Liebe) 31/32 79
Swinburne: Chastelard 51 587
Lublinski: Gunther und Brunhild 51 606
(Dresden) Thersites 52 633
Duse, Sarah Bernhardt und die — 37 219
(Düsseldorf) Rheinische Uraufführungen (Andrejew: Das Leben des Menschen) 51 608

Erde 47 487
Erhöhte Preise 46 475
Erinnerungsfeste 45 447
(Eduard Engel) Kritik der Kritik 42 347
Eulenberg 33/34 136
(Wider Eulenberg) Cave canem! 52 635

Faust
In Hamburg 31/32 98
In London 38 257
Als Rolle 50 569
Auf der Bühne 52 632
Lenaus ‚Faust‘ (in Bern) 53 662
Fedák, Sári — 35 175
Fiesko 44 404
Figaro-, Ein — Jubiläum 40 300
Frankfurter Theaterjahr, Das — 27/28 39
Freilichtbühne (Zürich) 31/32 114
Fremdling, Der — von Murten 27/28 33

Gartentheater der Wiener Kunstschau 27/28 14
Gedichte
De profundis 31/32 83
Abendstunden 33/34 144
Lied 35 168
Der Ungetreue 36 179
In der Kirche 38 242
Gewitternacht 39 285
Der Schauspieler 40 294

Digitized by Google

Prometheus und Helios 42 362
Der verlorene Sohn 43 391
Leid 44 414
Brief im Sommer 46 467
Schrei 47 495
Conrad Ferdinand Meyer 50 565
Durch blaue Schleier 51 604

Gedichte in Prosa
An die Kokette 29/30 56
Idylle 33/34 127
Alles geht seine Wege 35 174
Japanisches Papier Pflanzenfaser 36 197
Zwei angeblich ‚uninteressante' Tiere 37 237
Leitwort für eine Edle 39 263
Gentleman 40 305
Erlebnis 42 345
Ueber Gerüche 43 382
Berühmtheit 44 406
Klage 45 434
Ueber unsre Verräterinnen 46 459
Der alte Bankier 47 489
Aus einem Briefe an das Fräulein F. C. 50 579
Stammtisch des Dichters in einem Restaurant . . . 51 589
Gespräch mit einem Gutsherrn 52 616
Gefühl 53 660

Generalmusikdirektoren 37 230
Girardi 49 552
Girardis Weigelt 52 630
Gogol, Von — und Wedekind 45 435
(Goldmann, Paul) 45 442
Goethe
Faust 31/32 98 38 257 50 569 53 662
Clavigo 43 383
(Gött: Mauserung) Karlsruher Uraufführung 41 340
Grabbe und Nestroy 47 483
(Grand-Guignol) Pariser Grotesken und Satiren . . . 27/28 23
Grasso 40 299 42 363
Griseldis 43 393
(Gundolf, Friedrich) Der erneute Shakespeare 53 642
Guten Abend, Jungfer! (Schillers Wurm) 39 286

Habanera, La 50 573
Hamburg*)
D { Theater und Theaterpläne in Hamburg . . 31/32 98
(Faust bei Berger)

*) D = Deutsches Schauspielhaus, St = Stadttheater, Th = Thaliatheater

Digitized by Google

St Der Kronprinz (Hermann Anders Krüger) . . . **38** 258
D St Th } Hamburger Theater (Carl Müller-Raſtatt — Fritz von Briesen — Leo Lenz) **46** 473
St Moſes (Victor Hahn) **47** 496
Hannover
Vom Hannoverſchen Hoftheater **27/28** 37
Hannoverſches Theaterleben **33/34** 147
Hartmann, Ernſt **49** 533
— , Helene **51** 599
Haß, Der — des Künſtlers **50** 561
(Hauptmann) Michael Kramer **46** 460
Hauptſtädtiſches Intermezzo in München **33/34** 152
Hebbel
Hebbels Drama **31/32** 112
Herodes und Mariamne **47** 500
(Hebbel und die Kritik) Cave canem! **52** 638
Herodes und Mariamne **47** 500
(Heroſtrat von Epheſus) Theaterleben in Hannover . . **33/34** 151
Heijermans und Lavedan **38** 238
(Hoffnung auf Segen) Berliner Sommeroper **31/32** 116
(Holz) Sozialariſtokraten **37** 217
Humières, Robert d' — **53** 663

Ibſen
Geſpenſter **41** 327
Baumeiſter Solneß **48** 507 **49** 519
Iſrael **46** 470 **50** 566
Irmingard **49** 555
Jahresberichte **27/28** 41 **36** 204 **37** 231 **38** 259 **39** 288
Jungfrau, Die — von Orleans **37** 211
Juriſtiſcher Briefkaſten **40** 304 **41** 340 **42** 368 **43** 394 **45** 449 **46** 477 **47** 505 **48** 531 **49** 558 **50** 585 **51** 611 **52** 637 **53** 663

Karlsruher Uraufführung (Gött: Mauſerung) **41** 340
Kaſperletheater
Shopping **36** 198
Der Hofrat **37** 227
Frackzwang bei Hülſen **38** 254
Hollaender in Amerika **40** 307
Ein Brief **43** 342
Die Angeklagten **44** 405
Gerichtsverhandlung **46** 460
Spulenſpiele **50** 579
Kettenglieder **38** 238

Digitized by Google

Kleist, Heinrich von — 38 250 39 279
(König, Der) Pariser Grotesken 27/28 26
Königsberger Uraufführung (A. Hagen: Ketten) 45 446
Kongreß für Theaterästhetik 44 407
Kramer, Michael — 46 460
Kronprinz, Der — (Hermann Anders Krüger) 34 256
Kritikensammlung
IV Eugen Zabel: Theatergänge 36 203
V Ernst von Wolzogen: Ansichten und Aussichten . . 40 320
Kritik, Antipoden der — (Fedor Mamroth und Paul Goldmann) 45 442
Kritik der Kritik 45 447
Künstlers, Der Haß des — 50 561

Lear, König — 40 294
Leipziger Theater 50 584
Lenaus Faust (in Bern) 52 632
Leoncavallo 50 573
(Liebe, Die — wacht) Französische Komödie 44 411
(Lilienfein: Der schwarze Kavalier) Von den münchner Hoftheatern 47 497
London
Das londoner Theaterjahr 36 199
Faust in London (Beerbom Tree) 38 257
Tragödie der Jungfrau (Court Theatre) 46 471
Louskáček 45 446

Märkisches Wandertheater 49 548
(Mamroth) Antipoden der Kritik 45 443
Mannheim
Das mannheimer Theaterjahr 27/28 35
Mannheimer Saisonbeginn 39 280
Molières ‚Amphitryon' 40 310
Herzog Boccaneras Ende 50 583
Ein deutsches Weihnachtsspiel 52 635
Matkowsky 48 520
Medelsky, Lotte — 40 301
(Mercadet) Das Berliner Theater 39 269
Moissi, Alexander — 41 380
Molières ‚Amphitryon' 40 310
Moses (von Victor Hahn in Hamburg) 47 496
Moral (von Thoma) in Berlin 48 514
— in München 49 554
München*)
O, H, S } München 1907 . . . . . 27/28 19

*) H = Hoftheater, K = Künstlertheater, O = Oper, S = Münchener Schauspielhaus, V = Volkstheater.

Digitized by Google

K München 1908 . . . . . 29/30 60
K Wolfenkuckucksheim (Joſef Ruederer) . . . 31/32 84
V S Hauptſtädtiſches Intermezzo in München . . 33/34 152
S Muſik (Frank Wedekind) 42 343
S Maria Arndt (Ernſt Rosmer) 44 410
Der münchner Klatſchprozeß 46 446
H Von den münchner Hoftheatern 47 497
S Vom Münchener Schauſpielhaus 49 553
Münchner Kabarettköniginnen 51 605
O Von der münchner Hofoper 52 631
K Der Zuſammenbruch des Münchener Künſtlertheaters 53 659
Muſik (von Wedekind) 42 343 44 435

Nachrichten 29/30 78 31/32 120
33/34 156 37 231 38 280 39 288 40 316 42 369
44 423 46 475 47 506 49 560 50 586 51 612
52 638
Nave, La — (d'Annunzio) 29/30 74
Neſtroy, Grabbe und — 47 483
Ninon de l'Enclos (Friedrich-Freksa) 43 386

Oeſterreicher (Bahrs Vorleſung in Hamburg) 50 582
Oper
Bayreuth 33/34 128
Nachtrag. 35 175
Berlin*)
Das berliner Opernjahr 29/30 68
Berliner Sommeroper . . . 31/32 119 33/34 154
O Sardanapal 37 224
O Ein Figaro-Jubiläum 40 300
K O Mimi und Manon. 43 389
O Caruſo 45 441
W Der fidele Bauer 46 473
Erhöhte Preiſe (im Opernhaus) 46 475
K Pelleas und Meliſande 47 479
K O Leoncavallo und Blech 50 573
Paris
Pariſer Oper (Boris Godunow. Sneguroichka) 27/28 31
München
Von der münchner Hofoper 52 631
Wien
Der Direktor Weingartner 40 289
Opernhauſes, Die Zukunft des Berliner — 41 336

*) O=Königliches Opernhaus, K=Komiſche Oper, W=Theater des Weſtens

Operntextes, Die Sprache des — 39 276 40 306
42 361 44 408 46 466

Pallenberg, Max — 38 255
Pantomime (Ballet)
Stumme Dramen 31/32 102
Louskáček 45 446
Sardanapal 37 224
Paris*)
G R V Pariſer Grotesken und Satiren (Hampton-Club. Wer verliert, gewinnt. Der König) . . . 27/28 23
Pariſer Oper (Boris Godunow. Snegurotchka) 27/28 31
Pariſer Bericht an den Agenten 35 169
E G Skandal und Schwanengeſang 42 357
R Iſrael 46 471
O C Abrechnungen (Trarieux: Das Alibi. Brieux: Simone) 52 626
A Robert d'Humières 53 663
Pelleas und Meliſande 47 471
Prag
Das tſchechiſche Theater 33/34 145
Louskáček 45 446
Die Preſſe
Burg und Turszinsky: Gelbſtern 27/28 42
Erich Schlaikjer: Außerhalb der Geſellſchaft. Bernard Shaw: Der Liebhaber. Arno Holz: Sozialariſtokaten 37 232
Zobeltitz und Metz-Schilbach: Der Kolonialſkandal . . 40 315
Maugham: Lady Frederick 41 342
Wied: Erinnerungsfeſt; Erotik. Lothar: Das Fräulein in Schwarz 42 370
Blumenthal und Kadelburg: Die Tür ins Freie. Guinon und Bouchinet: Vater. Friedrich-Freksa: Ninon de L'Enclos 43 396
Bataille: Der Clown. Vollmoeller: Der deutſche Graf 44 424
Wedekind: Muſik 45 450
Erich Korn: Anteros 46 478
Lilienfein: Der ſchwarze Kavalier. Schönherr: Erde . . 47 506
Thoma: Moral. Shaw: Der Arzt am Scheideweg. Didring: Hohes Spiel. Halbe: Blaue Berge 48 532
Henry Bernſtein: Iſrael. Th. Wolff: Niemand weiß es 50 586
Wied: Thummelumſen. Sardou: Rabagas 51 612
Prinz d'Aurec 38 240
Przybyſzewsky, Neue Dramen von — 31/32 79
(Puccini) Mimi und Manon 43 389

*) A = Théâtre des Arts, C = Comédie française, R = Théâtre Réjane O = Théâtre Antoine, G = Gymnase, V = Théâtre des Variétés, E = Athénée

Digitized by Google

Rabagas 51 591
Reclams Dramaturgie 31/32 116
Regiepläne
Bernard Shaw: Der Liebhaber (Hebbel-Theater) . . . 40 312
Takeda Izumo: Terakoya (Kammerspiele) 42 366
W. Somerset Maugham: Lady Frederick (Kleines Theater) 44 420
Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier (Schillertheater) 42 501
Ludwig Thoma: Moral (Kleines Theater) 49 556
Karl Schönherr: Erde (Hebbel-Theater) 51 609
(Rehse: So sind die Menschen) Aus Cöln 46 473
Reicher, Emanuel — 43 350
Revolution in Krähwinkel 47 403
Rheinische Uraufführungen (Das Leben des Menschen. Mittagsgewölk) 51 607
Rosalda, La — 31/32 112
(Ruederer) Wolkenkuckucksheim 31/32 84

Sardanapal 37 226
Schauspieler und Sänger
Sári Fedák 35 175
Sandrock (Medea) 36 182
Sarah Bernhardt und die Duse 37 219
Max Pallenberg 38 255
Rosa Bertens 39 272
Grasso 40 299 42 363
Lotte Medelsky 40 301
Alexander Moissi 41 330
Emanuel Reicher 42 350
Mathilde Sussin 43 393
Harry Walden (Clavigo) 43 383
Sonnenthal 44 397
Mimi Aguglia 44 417
Sarah Bernhardt 44 418
Berliner Schauspieler 45 438 46 463 47 490
Caruso 45 440
Adalbert Matkowsky 48 520
Ernst Hartmann 49 533
Girardi 49 552 52 630
Helene Hartmann 51 599
Schiller
Die Jungfrau von Orleans 37 211
Kabale und Liebe 42 347
Fiesko 44 404
(Wurm) Guten Abend, Jungfer! 39 286
(Schillerpreis) Brief an den Kaiser 47 496
Schubert 41 326

Digitized by Google

Schwanengesang, Skandal und — 42 360
Shakespeare
König Lear 40 295
Julius Cäsar 45 447
Der erneute Shakespeare 53 642
Shaw
Der Liebhaber 37 213
Der Arzt am Scheideweg 48 517
(Si j'étais roi) Berliner Sommeroper 31/32 115
(Silberfischchen, von Bernière) Einakter 48 530
Skandal und Schwanengesang 42 357
Snegurotchka 27/28 33
Solneß, Baumeister — 48 507 49 539
Sonnenthal 44 397
Strindberg (Wiener Kammerabende) 47 493
Stumme Dramen 31/32 102
Stuttgarter, Vom — Theaterjahr 36 194
Szeptern, Von — und gewaltigen Busennadeln 51 606

Tantris der Narr 49 542
Terakoya 39 269
Theater, Briefe über das — 36 117 37 205 38 233
Theater und Theaterpläne in Hamburg 31/32 98
Theaterästhetik, Kongreß für — 44 407
Theaterjahr, Das — in:
Frankfurt a. M. 27/28 33
Mannheim 27/28 35
Hamburg 31/32 98
Hannover 33/34 147
Stuttgart 36 194
London 36 199
Theaterkuß, Der — 50 571 51 597 52 623
Theaterlust 39 261
Theatertageszeitung, Eine — 43 364
Theatertrust 35 157
Thersites 52 633
Todesfälle 27/28 42 31/32 120 33/34 150
36 204 39 208 42 369 46 478 47 506 48 532
49 560
Tolstoi und Shaw 37 213
Tragödie, Die — der Anpassung 52 613 53 639
Tschechische, Die — Bühne 33/34 145
Thummelumsen 51 591

Digitized by Google

Uraufführungen **27/28** 40 **29/30** 77 **33/34** 156 **35** 175
36 204 **37** 231 **38** 258 **39** 287 **40** 315 **41** 341
42 368 **43** 395 **44** 424 **45** 449 **46** 474 **48** 531
49 559 **50** 585 **51** 611 **52** 638 **53** 664

Variété, Das — **33/34** 137
(Vater) Französische Komödie **44** 411
(Versiegelt) Blech **50** 575
Volkstheater, Städtische — **29/30** 71
Vollmoeller, Sarah und — **44** 418

Wauer, Die Firma **35** 164
Wedekind
Musik **42** 340 **45** 435
Frühlings Erwachen **49** 554
Weihnachtsgeschenke (Die glücklichste Zeit. Bretzenburg) . . **53** 661
Weihnachtsspiel, Ein deutsches — **50** 506
Weingartner, Der Direktor — **40** 289
Wied
Erinnerungsfest. Erotik **43** 347
Thummelumsen **51** 591
Wien*)
Gartentheater der wiener Kunstschau . . . **27/28** 14
Max Pallenberg **38** 255
O Der Direktor Weingartner **40** 284
Lotte Medelsky **30** 30
Sonnenthal **43** 397
D B Französische Komödie (Vater. Die Liebe wacht) . **44** 411
Erde **47** 487
Wiener Kammerabende **47** 493
Ernst Hartmann **49** 533
B Tantris der Narr **49** 546
Girardi **49** 552 **53** 639
Oesterreicher **50** 581
Helene Hartmann **51** 591
D S Wiener Premieren (Der Krampus. Die verflixten Frauenzimmer. Wenn zwei dasselbe tun) **51** 601
Wolff, Theodor — **50** 566
Wolkenkuckucksheim **31/32** 84
(Wurm) Guten Abend, Jungfer! **39** 286

Zaza (von Leoncavallo) **50** 473

*) O = Oper, B = Burgtheater, D = Deutsches Volkstheater, S = Theater in der Josefstadt

Zeitſchriftenſchau **27/28** 41 **29/30** 77 **31/32** 119 **33/34** 156
37 231 **38** 259 **39** 288 **40** 314 **41** 342 **42** 364
43 395 **44** 423 **45** 449 **46** 478 **48** 531 **49** 560
50 586 **51** 612 **52** 638 **53** 664
Zeitungsberichte, Vom objektiven Wert der — **51** 594
Zenſur (Buchkritik). **29/30** 75
— (Nachrichten) **31/32** 120 **36** 204 **40** 316
42 369 **49** 560 **50** 586 **51** 612
Zerriſſene, Der — **29/30** 57
Zürich
Der Fremdling von Murten **27/28** 69
Freilichtbühne **31/32** 113
Zuſammenbruch, Der — des Münchener Künſtlertheaters . . **53** 658

Autorenregiſter

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im zweiten Band des vierten Jahrgangs

Adelt, Leonhard 98. 256. 472. 496. 582
Adolar 307. 415
Alberich 230
Alkeſt 468
Alt, Hugo 145
Altenberg, Peter 14. 56. 112. 127. 174. 197. 211. 237. 263. 304. 326. 345. 382. 406. 434. 459. 489. 513. 552. 579. 589. 616. 660

Baader, Fritz 194
Bab, Julius 246. 272. 330. 350. 393. 438. 463. 490. 520. 594. 635. 642
Bimſtein 198
Brantl, Maximilian 172
Braun, Felix 391
Brentano, Clemens 205
Brod, Max 106. 446
Buchner, Eberhard 147

Caſpari, Georg 276. 466
Clown 157

Cohn, Alfons Fedor 23. 169. 357. 626
Collijn, Guſtaf 647
David, J. J. 599
Dyk, Victor 451

Egénieff, Franz 306
Eulenberg, Herbert 317. 569

Farga, Franz 470
Feld, Leo 102
Fero 116
Feuchtwanger, Lion 475. 498. 553. 605. 658
Fiſcher-Planer, Ernſt 662
Freſe, Heinrich 74
Freund, Frank 199. 257. 471
Friedell, Egon 561. 613. 639
Friedlaender, S. 604

Gleichen-Rußwurm, Alexander von 425
Grautoff, Otto 663
Gregori, Ferdinand 407

Digitized by Google

Greiner, Leo 343. 416. 497. 542
Großmann, Stefan 261

Hahn, Herbert A. 144
Hamecher, Peter 473. 607
Handl, Willi 216. 269. 301. 363. 386. 397. 487. 517. 533
Hardekopf, Ferdinand 418. 447. 500. 529. 555
Harnisch, Johannes W. 112
Harst, Edmund 83. 495
Hauptmann, Hans 37
Herzog, Wilhelm 250. 279
Hinnerk, Otto 183
Holitscher, Arthur 371
Hollaender, Gustav 306

Istel, Edgar 631
J., S. 16. 57. 84. 161. 180. 213. 238. 264. 295. 327. 347. 383. 404. 435. 460. 483. 514. 539. 566. 591. 630. 661

Kahn, Harry 19. 60. 152. 393. 417. 496. 530. 565
Kienscherf, Otto 164
Klops 254

Lasker-Schüler, Else 121
Lessing, Theodor 137. 571. 597. 623
Lissauer, Ernst 414

Maeterlinck, Maurice 168. 179
Marschner, Carl Wilhelm 71
Mell, Max 467

Naval, Franz 306
Neißer, Arthur 31. 364. 474

Peterchen 392
Picard, Jacob 285
Pinus, Felix 39. 632
Polgar, Alfred 411. 493. 544. 601

Regiomontanus 446
Roda-Roda 142
Rodenbach, Georges 242

Sakheim, Arthur 606
Schlesinger, Paul 128. 175. 224. 336
Schmitt, Eugen Heinrich 507
Scholz, Wilhelm von 587
Schur, Ernst 79
Serenus 447
Shaw, Bernard 219
Simon, Sigmund 576
Sinsheimer, Hermann 35. 134. 228. 286. 310. 583. 634
Specht, Richard 289, 408
Sperando 68. 300. 389. 441. 479. 573
Speyer, Willy 43. 362
Stach, Ilse von 87
Stössinger, Felix 75. 115. 154. 175. 203. 311. 442. 475. 552

Teutenberg, Adolf 113
Treitel, Richard 523. 608. 618
Trinculo 227
Turgenjew, Iwan 1
Turszinsky, Walter 548

Unflat 580

Vollmoeller 299

Walser, Robert 28. 286
Wantoch, Hans 255. 294
Weißbach, Richard 340
Weiße, Kurt 584
Wertheimer, Julius 33

Zimmermann, Felix 633

Gedruckt bei Imberg & Lessen in Berlin W.

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 27/28
9. Juli 1908

Allzu ſcharf macht ſchartig/

von Iwan Turgenjew

Luſtſpiel in einem Akt. (Deutſch von E. Ritter) (Schluß)

Gorski (mit etwas verblüfftem Geſicht, betrachtet den Vorgang. Dann geht er unmutig auf und ab und murmelt): So eine Krabbe, ſo eine Krabbe. (Staniżyn tritt ein, er iſt ſehr elegant gekleidet, in der rechten Hand trägt er den Hut, in der linken einen in Papier gehüllten Korb. Er ſieht ſehr erregt aus. Wie er Gorski ſieht, bleibt er plötzlich ſtehen und errötet. Gorski geht ihm ſehr freundlich entgegen und ſtreckt ihm beide Hände hin) Guten Tag, lieber Staniżyn. Ich freue mich ſehr, Sie hier zu ſehen.

Staniżyn (noch immer verwirrt): Auch ich . . . ſehr . . . Wie kommen Sie . . . (Räuſpert ſich) Sind Sie ſchon lange hier?

Gorski: Seit geſtern.

Staniżyn (nach einer Verlegenheitspauſe): Und alle geſund . . . ſie . . .

Gorski: Frau Libanow iſt im Nebenzimmer und ſpielt Préférence.

Staniżyn: So früh ſchon! Und Sie?

Gorski: Nun, wie Sie ſehen, bin ich hier. Was haben Sie denn da? Doch ſicher Konfekt?

Staniżyn: Jawohl. Fräulein Wera äußerte neulich . . . ich habe mir welches aus Moskau kommen laſſen.

Gorski: Aha, aus Moskau.

Staniżyn: Ja, es iſt dort beſſer. (Räuſpert ſich) Und wo iſt Fräulein Wera?

Gorski: Fräulein Wera? (Räuſpert ſich) Fräulein Wera iſt im Nebenzimmer, glaub' ich, und ſieht dem Préférence zu.

Staniżyn (guckt angelegentlichſt ins Fremdenzimmer): Hm. Und wer iſt denn dieſer Herr da?

Gorski: Na, erkennen Sie ihn denn nicht. Das iſt ja Muchin, unſer Muchin!

Digitized by Google

Stanizyn: Ja, natürlich. (Steht unentschlossen da)

Gorski: Wollen Sie die Herrschaften nicht begrüßen? Aber Sie sind ja so aufgeregt, lieber Stanizyn?

Stanizyn: Ich aufgeregt? (Aengstliches Räuspern) Der Weg, wissen Sie, und der Staub . . . das steigt einem so furchtbar zu Kopfe . . . (Im Nebenzimmer lautes Gelächter. Alle rufen: Ohne vier, ohne vier! Wera ruft: Gratuliere, Herr Muchin!)

Stanizyn (zeigt ins Fremdenzimmer): Da hat wohl einer verloren?

Gorski: Ja. Aber warum gehen Sie nicht hinein?

Stanizyn (nach einer Pause): Ich will ganz aufrichtig sein. Ich möchte mit Fräulein Wera . . . ein paar . . . Worte . . . unter vier Augen . . . sprechen.

Gorski: So gehen Sie doch nur hinein und sagen Sie's ihr. He, nehmen Sie Ihre Konfektschachtel mit.

Stanizyn (geht bis an die Tür, bleibt dann unentschlossen stehen. Da ertönt plötzlich die Stimme der Frau Libanow: Ah, Monsieur Stanizyn! Stanizyn gibt sich darauf einen Ruck und geht schnell hinein)

Gorski (einen Augenblick allein, geht verstohlen an die Tür und gibt, sich wiederholt schützend, Muchin Winke. Man hört nach einer Weile Muchins und Stanizyns Stimmen, dann Muchin verständlich: Excusez. Darauf tritt Muchin ein)

Muchin: Was gibts denn? — Ein nettes Vergnügen, bei dieser Temperatur Préférence zu spielen. (Er wischt sich den Schweiß von der Stirn)

Gorski (sieht ihn einen Moment schweigend an, unterdrückt ein Lächeln. Dann läuft er auf und ab. Ernst) Also — die Krabbe ist mir über.

Muchin: Ich glaube, vor einer halben Stunde warst Du etwas andrer Meinung.

Gorski (blickt ihn weise an): Vor einer halben Stunde, mein Sohn. — Ich bin ein Opfer meiner poetischen Launen. Merk Dir das. Eben teilte sie mir gnädigst mit, daß sie mich endlich zu verstehen geruhte. Zu verstehen. Weißt Du, was das heißt?

Muchin: ?

Gorski: Muchin, Du bist ein Lamm. Das heißt in guter Prosa: sprechen Sie mit meiner Mama. Puh, welch alberne Situation!

Muchin: Aber vor einer halben Stunde, teurer Don Juan . . .

Gorski (unterbricht ihn rücksichtslos): Dieser Stanizyn ist ein prachtvoller Junge. (Blickt ins Fremdenzimmer) Sieh nur, wie sie ihn behandelt.

Muchin (sieht hin, dann Gorski anblickend): Du scheinst ja sehr munter zu sein?

Gorski (plötzlich sehr ernst): Ich . . . (Nach einer Pause) Das ist es ja eben. Ich koche vor lauter Glück über, möchte allerlei dumme Sachen machen . . . Muchin, was soll diese peinliche Fröhlichkeit?

Muchin (überlegend, gelangweilt tuend): Lieber Freund, meinst Du wirklich, Du seist nur eine Nuance anders als jeder andre Verliebte?

Digitized by Google

Gorski: Also Du meinst, mein teurer Muchin, ich werde um ihre Hand anhalten?

Muchin: Nach göttlichem und menschlichem Ermessen, ja!

Gorski (ausbrechend): Ihr werdet Euch irren, meine Verehrten. Ich heirate nicht, schon gar nicht, wenn man mir die Pistole auf die Brust setzt. Ich denke gar nicht dran. (Geht ans Billard und spielt mit den Bällen)

Muchin: Na, dann eben der andre. Jedenfalls werden wir doch heut noch Verlobung feiern?

Gorski (betroffen, als wenn er sich jetzt erst erinnert): Stanizyn? (Räuspert sich) Stanizyn? (Pause, dann feierlich) Mein lieber Muchin, man muß sein Schicksal in Gottes Hand legen. (Ergreift einen Ball) Sieh, wenn ich jetzt den Ball treffe . . . ach Unsinn, Kindereien! (Geht schnell vom Billard fort)

Muchin: Ja, lieber Freund, das scheint mir auch reichlich dumm . . .

Gorski (nach einer kurzen Pause, mit erhobener Stimme): Ich will *nicht* heiraten. Ich will mich nicht langweilen und will frei sein. Muchin, ich flüchte in den Garten, geh schnell hinein, damit Dein Fortbleiben nicht auffällt. Geh, geh! (Drückt ihm ein paarmal die Hand, dann Muchin, verblüfft und kopfschüttelnd ab) Also, bitte, mein Herr Stanizyn! (Schnell in den Garten ab. Während er hinausgeht, kommen Wera und Stanizyn)

Stanizyn (sich den Schweiß von der Stirn wischend): Gott sei Dank, daß mich dieser Muchin endlich abgelöst hat.

Wera: War das nicht Gorski, der eben in den Garten lief?

Stanizyn (räuspert sich): Ich . . . ich muß gestehen, daß ich ihm gesagt habe . . . daß ich Sie . . . unter vier Augen . . .

Wera: So . . . das haben Sie ihm gesagt! Und was hat er geantwortet?

Stanizyn: Geantwortet? — Nichts.

Wera: Was für schreckliche Vorbereitungen! Sie machen mich ganz dumm! Ihr gestriger Brief war mir vollkommen unverständlich.

Stanizyn: Sehen Sie, Fräulein Wera, die Sache ist die. Seien Sie mir nur nicht böse, ich weiß ja, daß ich es nicht wert bin. (Wera geht langsam an das Fenster, Stanizyn folgt ihr) Hm, hm. Also, die Sache ist die . . . ich . . . ich . . . ich erlaube mir, Sie um Ihre Hand zu bitten. Mein Gott, es ist mir ja vollkommen klar, daß ich es nicht verdiene . . . das ist ja so selbstverständlich . . . aber meine blinde Ergebenheit . . . Erfüllung Ihrer leisesten Wünsche . . . alles, alles . . . verzeihen Sie mir um Gotteswillen meine Kühnheit . . . ich weiß . . . ich bin . . . (Er hält inne, Wera reicht ihm schweigend die Hand. Er dann dumpf) Ha! Unmöglich.

Wera: Sie haben mich mißverstanden, lieber Freund.

Stanizyn (immer noch verzweifelt und aufgebracht): Dann natürlich . . . bitte ich . . . um Verzeihung. Aber, Fräulein Wera, erlauben Sie mir . . .

Digitized by Google

Sie ab und zu sehen zu dürfen. Ich versichere Ihnen . . . Sie nie zu belästigen. Selbst wenn ein andrer . . . wenn Sie . . . ein Auserwählter . . . ich werde mich immer über Ihr Glück freuen . . . O, ich weiß, wie ganz aussichtslos . . .

Wera (macht eine begütigende Gebärde)

Stanizyn: Ich weiß . . . wie könnte ich es wagen . . . Sie haben natürlich ganz recht . . .

Wera: Geben Sie mir Bedenkzeit, lieber Stanizyn.

Stanizyn: Was?!

Wera: Lassen Sie mich ein paar Minuten allein. Dann wollen wir drüber sprechen.

Stanizyn (beteuernd): Wie Sie sich auch entscheiden werden, Fräulein Wera, Sie wissen, daß ich mit keiner Silbe . . . (Verbeugt sich tief, geht sprechend in das Fremdenzimmer und schließt die Tür hinter sich)

Wera (blickt ihm einen Moment nach, geht dann an die Gartentür und ruft): Gorski . . . Gorski . . . (Geht nach dem Vordergrund)

Gorski (kommt nach einer kleinen Pause): Ja?

Wera: Sie wußten, daß mich Stanizyn unter vier Augen sprechen wollte?

Gorski: Ja, er hatte es mir gesagt.

Wera: Sie wußten auch den Grund?

Gorski: Ich war nicht ganz sicher . . . nein.

Wera: Er hat um meine Hand angehalten.

Gorski: Und was haben Sie ihm geantwortet?

Wera: Ich? Nichts!

Gorski: Sie haben ihm keine — endgültige Antwort gegeben?

Wera: Ich habe ihn um Bedenkzeit gebeten.

Gorski: Ja aber warum denn?

Wera: Warum? Warum? Gorski, was ist Ihnen? Warum blicken Sie mich so fremd an, warum lächeln Sie so: Sie sehen, ich will Sie um Rat fragen, ich strecke Ihnen meine Hand entgegen . . . und Sie . . .

Gorski: Verzeihen Sie mir, Fräulein Wera, ich bin manchmal ganz stumpf. Ich bin ohne Hut in der Sonne gegangen . . . Aber lachen Sie nicht, vielleicht kommt es wirklich daher. Also Stanizyn hält um Ihre Hand an, und Sie fragen mich um einen Rat. Gestatten Sie mir eine Vorfrage: Wie denken Sie überhaupt über das Familienleben? Man könnte es mit der Milch vergleichen, meine ich, und Sie wissen ja, Milch wird leicht sauer.

Wera: Gorski, was ist mit Ihnen? Haben Sie die letzte Viertelstunde denn ganz vergessen? Wollen Sie mich verspotten? Gorski, womit habe ich das verdient?

Gorski (bitter): Mir ist gar nicht so spottlustig zu Mute, Fräulein Wera.

Wera: Woher denn nur diese plötzliche Veränderung! Warum verstehe

Digitized by Google

ich Sie auf einmal nicht mehr? . . . Sagen Sie, Gorski, ganz ehrlich, war ich nicht immer aufrichtig gegen Sie?

Gorski: Und warum hätten Sie es auch nicht sein sollen?

Wera: Verstellen Sie sich doch nicht . . . Aber wem sage ich denn das! (Schweigt, kleine Pause)

Gorski: Fräulein Wera, wissen Sie was? Es wäre wirklich das Beste, wenn wir uns auf eine Weile trennten.

Wera: Gorski! Was wollen Sie?

Gorski: Ohne Scherz . . . Unser Verhältnis ist so seltsam . . . wir scheinen dazu verurteilt, uns nicht zu verstehen . . .

Wera: Wir verstehen uns nicht? Was soll das heißen? Liebe ich Unklarheiten . . .? (Pause) Gorski, wenn wir uns denn wirklich trennen müssen, wollen wir doch wenigstens als gute Freunde auseinandergehen.

Gorski: Wenn wir uns trennen — werden Sie nicht mehr an mich denken . . .

Wera: Wollen Sie denn wirklich, daß ich Ihnen . . . Sie verlangen Geständnisse von mir. Also ich kann nicht lügen: Sie gefallen mir. Ich fühle mich zu Ihnen hingezogen, trotz Ihren Launen. Ob diese Freundschaft wächst oder bleibt, wie sie ist — das hängt von Ihnen ab. So, nun wissen Sie alles. — Aber nun sagen Sie mir, was ist mit Ihnen? . . . Ich frage doch wirklich nicht aus Neugierde . . . ich muß doch endlich wissen, ob . . . (Hält inne und kehrt sich ab)

Gorski (etwas feierlich): Fräulein Wera, hören Sie mich an. Sie leben in einer Atmosphäre . . . von Wahrheit . . . Sie können immer aufrichtig sein. Aber verlangen Sie das nicht von einem Menschen, der ewig haltlos ist, der immer fehlt und fehlt . . . Entreißen Sie mir nicht das letzte entscheidende Wort . . . seien Sie nachsichtig . . . warten Sie noch ein Weilchen . . .

Wera: Gorski, darf ich Ihnen glauben? Sagen Sie ja, und ich will es tun. (Eindringlich) Darf ich Ihnen glauben?

Gorski (unwillkürlich): Gott weiß!

Wera (etwas stutzig): Ueberlegen Sie sichs, und geben Sie mir eine andre Antwort.

Gorski: Fräulein Wera, ich gebe immer die besten Antworten, wenn ich nicht überlege . . .

Wera: Sie sind launisch wie ein kleines Mädchen.

Gorski (schon verletzt): Und Sie so furchtbar feinfühlig. Aber pardon, ich habe Ihnen, glaub ich, gesagt: warten Sie noch! Das war eine unverzeihliche Dummheit, die mir so entschlüpft ist.

Wera (plötzlich rot werdend): So . . . Sie sind sehr aufrichtig.

Gorski (will eben etwas erwidern, da geht die Tür auf und die ganze Gesellschaft mit Ausnahme von Mlle. Bienaimée tritt herein. Frau Libanow ist in der angenehmsten Laune, sie wird von Muchin geführt. Stanizyn wirft schnell einen Blick auf Wera und Gorski)

Digitized by Google

Frau Libanow: Denken Sie, Eugène, wir haben Herrn Muchin ganz ruiniert. Aber was er auch für ein leidenschaftlicher Spieler ist!

Gorski (ironisch): So, das habe ich ja noch gar nicht gewußt.

Frau Libanow: Ja, ganz unglaublich — er verliert jedes Spiel. (Setzt sich) So, jetzt könnte man spazieren gehen.

Muchin (geht ans Fenster, mit unterdrücktem Aerger): Ich glaube nicht . . . es wird gleich regnen.

Frau Morosow: Das Barometer ist sehr gefallen. (Setzt sich hinter Frau Libanow)

Frau Libanow: O, wie ärgerlich! Also muß man irgend etwas erfinden . . . Eugène, das ist Ihre Sache . . .

Tschubanow: Hätte nicht einer von den Herrschaften Lust zu einer Partie Billard? (Niemand antwortet) O, niemand? Na, wie wärs mit einem kleinen Imbiß und einem Gläschen Schnaps? (Wiederholtes Schweigen) So, dann gestatten Sie wohl, daß ich allein ein Gläschen auf das Wohl der verehrten Gesellschaft leere . . . (Geht ins Eßzimmer. Währenddessen ist Stanizyn zu Wera getreten, wagt es aber nicht, sie anzureden)

Frau Libanow: Nun, meine Herrschaften? Gorski, Gorski, fällt Ihnen denn gar nichts ein?

Gorski: Soll ich Ihnen vielleicht die Einleitung zu Buffons Naturgeschichte vorlesen?

Frau Libanow: Aber Gorski, machen Sie doch keine schlechten Scherze . . .

Gorski: Vielleicht ein Gesellschaftsspiel?

Frau Libanow: Nun also, ausgezeichnet . . . Aber das sage ich nicht etwa um meinetwillen, wahrscheinlich werde ich in diesem Moment vom Verwalter erwartet, nicht wahr, liebe Morosow?

Frau Morosow: Ich kann ja mal nachsehen. (Ab)

Frau Libanow: Wera, komm doch einmal her. Du siehst ja so blaß aus, fehlt Dir etwas?

Wera: O nein.

Frau Libanow: Das will ich meinen . . . Uebrigens lieber Woldemar, ich habe einen Auftrag für Sie, wenn Sie wieder in die Stadt fahren . . . erinnern Sie mich doch nachher daran. (Kleine Pause) Was betrachten Sie denn da so aufmerksam, Monsieur Muchin?

Muchin: O, Ansichten aus Italien.

Frau Libanow: Ach ja, die habe ich mir als Andenken mitgebracht . . . ach ja, Italien . . . dort war ich glücklich . . . (Seufzt)

Frau Morosow (meldet durch die Tür): Der Verwalter ist da.

Frau Libanow: Ah . . . (Zu Muchin) Sie werden ganz entzückende Ansichten vom Lago maggiore dabei finden . . . (Zu Frau Morosow) . . . ist der Vorsteher mitgekommen?

Frau Morosow: Ja, er wartet ebenfalls.

Digitized by Google

Frau Libanow: Nun dann, à dieu mes enfants! Eugène, ich vertraue Ihnen die Gesellschaft an . . . o, da kommt Mademoiselle Bienaimée, sie wird Ihnen helfen . . . Kommen Sie, liebe Morosow. (Geht mit dieser ins Fremdenzimmer, kleine Pause)

Bienaimée (trocken): Eh bien, que ferons-nous?

Muchin: Ja, was fangen wir nun an?

Stanizyn: Das ist die Frage.

Gorski: Lieber Freund, das hat Hamlet lange vor Dir gesagt. (Plötzlich lebhafter) Also schön, meinetwegen . . . Sehen Sie nur, wie es draußen gießt . . . Warum sollen wir auch langweilig zusammensitzen und die Hände in den Schoß legen.

Muchin: Also Du hast eine Idee?

Gorski: Selbstverständlich mein Lieber. Also hören Sie. Wir setzen uns um den Tisch herum . . .

Stanizyn: Ah, ausgezeichnet!

Gorski: Nicht wahr? Dann schreiben wir auf einige Zettel unseren Namen, rollen sie, und wessen Name gezogen wird, der muß eine ganz abenteuerliche Geschichte erzählen. Liberté entière, wie unsre liebenswürdige Hausfrau sagt. (Muchin zieht, von dieser Phrase getroffen, ein feindliches Gesicht)

Stanizyn, Bienaimée (zugleich): Ausgezeichnet! Vortrefflich! Très bien, très bien!

Muchin: Ja, was denn für eine Geschichte?

Gorski: Aber Dir wird doch irgend etwas einfallen! Also, bitte, placez! Haben Sie keine Lust, Fräulein Wera?

Wera: Ich? Warum nicht? (Sie setzt sich, Gorski setzt sich zu ihrer rechten, Muchin zu ihrer linken Seite. Stanizyn sitzt neben Muchin. Mademoiselle Bienaimée neben Gorski)

Gorski: Hier ist Papier. (Zerteilt es) So, nun schreibe ich unsre Namen darauf. (Tut es und rollt die Zettel zusammen)

Muchin: Sie sind heute so nachdenklich, Fräulein Wera?

Wera: So. Woher wissen Sie nun wieder, daß ich nicht immer so bin?

Muchin (lächelnd): Aber ich bitte Sie . . .

Wera (geärgert): Meinen Sie. (Zu Stanizyn) Ihr Konfekt war ausgezeichnet.

Stanizyn: Es freut mich außerordentlich, daß ich Ihren Geschmack getroffen habe . . .

Gorski: O dieser Frauenknecht! So, voilà! Und wer zieht? Mademoiselle Bienaimée, voulez-vous?

Bienaimée: Mais très volontiers. (Zieht ein wenig geziert einen Zettel heraus und liest) 'Err Stanizyn.

Gorski: Also los, erzählen Sie was, lieber Freund!

Stanizyn (hilflos): Ja, was soll ich denn nur erzählen? Ich weiß wirklich nichts . . .

Digitized by Google

Gorski: Herrgott, irgend etwas. Sie dürfen alles sagen, was Ihnen gerade in den Kopf kommt.

Stanizyn (nach einer kleinen Pause): Aber mir kommt nichts in den Kopf.

Gorsky: So. Das ist natürlich sehr peinlich.

Wera: Herr Stanizyn hat ganz recht. Wie kann man denn gleich . . .

Muchin: Ich bin ganz Ihrer Ansicht, Fräulein Wera.

Stanizyn (zu Gorski): So gehen Sie doch, bitte, mit gutem Beispiel voran. Erzählen Sie doch etwas.

Wera: Ja, bitte, beginnen Sie.

Muchin: Das ist nur gerecht. Also los, lieber Gorski.

Gorski (nachlässig): Wenn die Herrschaften es durchaus wünschen — meinetwegen. (Räuspert sich, kurze Pause; dann improvisiert er) Ein Baron . . .

Muchin: Hatte einen Einfall . . .

Gorski (sehr ruhig): Nein, eine Tochter.

Muchin: Herrgott, das ist ja fast dasselbe.

Gorski: Du bist heute erstaunlich geistreich. (Räuspert sich) Also ein Baron hatte eine Tochter. Sie war schön, und er liebte sie sehr, und sie war sehr glücklich, bis ihr eines Tages einfiel, daß das Leben eine sehr peinliche Sache sei. Sie langweilt sich, wird melancholisch, legt sich hin und klagt über Migräne. Die Kammerfrau ist bestürzt, holt den Papa, der Papa kommt, sieht, schüttelt den Kopf, räuspert sich hem, hem — und geht nachdenklich davon. Darauf läßt er seinen Sekretär rufen, diktiert ihm drei Einladungsschreiben an ebensoviel junge Herren von altem Adel und angenehmem Aeußeren. Am andern Tage kommen die Herrschaften, geputzt und gesalbt, machen ihre Verbeugungen und die junge Baronesse lächelt wieder wie vordem — noch viel fröhlicher als vordem und betrachtet den Besuch sehr aufmerksam, denn der vortreffliche Baron war ein Diplomat und die jungen Herren — Heiratskandidaten.

Muchin: Mein Gott, wie kann man nur so weitschweifig sein.

Gorski: Teuerster Muchin, und wenn schon!

Wera (sieht Gorski aufmerksam an): Bitte, fahren Sie fort.

Gorski (fährt fort): So hatte die Baronesse drei Freier und die Wahl war schwer. Und das Herz — ja, das Herz war vorläufig noch ganz still. Sie beschloß also zu prüfen. Als sie einmal mit einem allein war, es war der Blonde, fragte sie ganz unschuldig: Sagen Sie, lieber Baron, was würden Sie alles tun, um mir Ihre Liebe zu beweisen. Der Blonde, ein kühler und daher um so eher zu Uebertreibungen geneigter Herr, antwortete feurig: O, für Sie könnte ich mich vom höchsten Turm herabstürzen. Die junge Baronesse lächelte freundlich und legte am nächsten Tage die gleiche Frage dem Schwarzen vor, nachdem sie ihm des Ersten Antwort mitgeteilt hatte. Und der antwortete — mit noch größerm Feuer womöglich — das Gleiche. Und als sie am dritten Tage den Brünetten

Digitized by Google

fragte, machte dieser erst eine Anstandspause, und antwortete dann sehr bescheiden, er sei ja auch zu allem Möglichen gern bereit, aber vom Turme würde er sich nicht stürzen; sie müsse doch selbst zugeben, daß es sehr schwierig sei, mit zerschmettertem Schädel einer jungen Dame Herz und Hand anzutragen. Die Baronesse war sehr zornig, und weil er ihr vielleicht ein ganz klein wenig besser gefiel als die beiden andern, bat sie ihn, es ihr wenigstens zu versprechen, sie würde es ganz gewiß nie von ihm verlangen. Er war aber ein sehr gewissenhafter Herr und wollte nicht versprechen.

Wera (scheinbar gelangweilt): Ach, Sie sind heute nicht in Stimmung, Monsieur Gorski.

Muchin: Schluß, eine andre Geschichte, Schluß, Schluß!

Gorski (ein wenig geärgert): Nun ja, ich bin nicht besonders aufgelegt. Aber das kommt ja vor, nicht wahr, Fräulein Wera? Sie zum Beispiel waren doch gestern Abend auch in viel besserer Stimmung.

Wera: Was wollen Sie damit sagen? (Sie steht auf, alle erheben sich)

Gorski (zu Stanizyn): Sie können sich gar nicht denken, lieber Freund, wie herrlich der gestrige Abend war. Wir sind eine Stunde Boot gefahren — Fräulein Wera war entzückend. Sie schien förmlich zu dem heitern Himmel emporzufliegen — ich sah sogar eine Träne in ihrem Auge. O, ich werde den Abend nie vergessen.

Stanizyn (wehmütig): Wie ich Ihnen das nachfühlen kann.

Wera: Ja, wir waren ein sehr komisches Paar gestern Abend. Monsieur Gorski schien auch förmlich zum heitern Himmel emporfliegen zu wollen — denken Sie nur, er hat mir Verse vordeklamiert. Und so süße, melancholische.

Stanizyn: Er hat Ihnen Verse vordeklamiert?

Wera: Aber ja — und mit so seltsamer Stimme ... wie ein Melancholiker ... mit sehr vernehmlichen Seufzern ...

Gorski: Aber Sie wollten es doch selbst so haben, Fräulein Wera! Sie wissen doch, daß ich aus Privatvergnügen mich höchst selten zu so erhabenen Gefühlen versteige.

Wera: Eben, eben, deshalb habe ich mich so über Sie gewundert! Ich weiß doch, daß Sie lieber lachen als seufzen oder — träumen ...

Gorski: Und da haben Sie tatsächlich recht, Fräulein Wera. Denn können Sie mir etwas nennen, was nicht lächerlich wäre? Vielleicht die Freundschaft, oder das Familienglück oder — pardon — die Liebe. Diese Sentiments sind ja sehr schön als momentane Erholungen, aber dann — läuft man schnell davon. Ein anständiger Mensch wird sich hüten, auf dem Familiensofa zu versimpeln. (Muchin betrachtet lächelnd bald Wera, bald Stanizyn)

Wera: Man merkt, daß es Ihnen vom Herzen kommt. Aber Sie brauchen sich doch nicht so aufzuregen, niemand zweifelt daran, daß es Ihre wahre Meinung ist.

Gorski (gezwungen lächelnd): Wirklich. Gestern zum Beispiel waren Sie, wie mir schien, andrer Meinung.

Digitized by Google

Wera: Ach, wie klug Sie sind. Scherz bei Seite, lieber Herr Gorski, darf ich Ihnen einen freundschaftlichen Rat geben? Werden Sie nie sentimental! Es steht Ihnen nicht! Sehen Sie, ein so kluger Mensch wie Sie, kann ohne das auskommen. — Übrigens, wirklich, der Regen hat aufgehört. Wie herrlich die Sonne scheint. Kommen Sie, Stanizyn, geben Sie mir Ihren Arm, wir gehen in den Garten. (Dreht sich schnell um und nimmt Stanizyn bei der Hand) Bonne amie, venez-vous?

Bienaimée: Oui, oui, allez toujours. (Nimmt den Hut vom Klavier, geht nach dem Hintergrund, um ihn vor einem Spiegel aufzusetzen)

Wera: Und Sie, meine Herren kommen Sie nicht mit? Schnell, schnell, laufen wir, Stanizyn!

Stanizyn: Aber mit Vergnügen, Fräulein Wera! (Beide schnell ab)

Muchin: Nun?

Gorski (Wera nachblickend): Sie sieht sich nicht einmal um. Na, da kann ich ja meinen Koffer packen, Teuerster.

Muchin: Das ist vielleicht der klügste Einfall, den Du seit einer Stunde gehabt hast.

Gorski: Du bist heute wirklich außerordentlich geistreich, mein Lieber. — Was mußte ich Esel auch von gestern Abend anfangen?

Bienaimée (kommt vor): Monsieur Muchin, voulez-vous me donner votre bras?

Muchin: Mais avec plaisir, Mademoiselle! Addio — Brünetter!

Gorski (geht an das Fenster, klopft an die Scheiben, murmelt): Wenn jetzt der Zufall nicht hilft . . . (plötzlich lauter) Hallo, wer ist da? Ah, Tschuhanow . . . (kehrt sich schnell um)

Tschuhanow (kommt vorsichtig aus dem Eßzimmer): Ach, liebster Gorski, wie froh bin ich, daß ich Sie allein treffe.

Gorski: Womit kann ich dienen? (für sich) Ist das der Helfer?

Tschuhanow: Sehen Sie, mein teuerster Freund, unsere verehrte Frau Libanow, Gott gebe ihr ein langes Leben, hat mir ein wenig Holz zum Bau eines Häuschens versprochen und vergessen, es im Bureau anzuweisen. Ohne dieses aber bekomme ich mein Holz nicht.

Gorski: Also bitte, erinnern Sie sie daran.

Tschuhanow: Das geht nicht, mein teurer Freund, das würde doch aufdringlich scheinen. Bitte, lassen Sie doch gelegentlich ein Wörtchen fallen. (Blinzelt ihm zu) Das verstehen Sie doch so ausgezeichnet, so etwas einzuflechten (macht eine entsprechende Gebärde) Sie sind doch so gut wie Herr im Hause (blinzelt ihm wieder bedeutungsvoll zu) Hahaha . . .

Gorski: Meinen Sie? Nun, wenn Sie es wünschen . . .

Tschuhanow: Ich werde bis zum Grabe Ihr Schuldner bleiben. Und wenn Sie etwas für mich zu tun haben — ein Wink genügt! (wirft den Kopf zurück) Sie sind wirklich ein ausgezeichneter Herr.

Gorski: Seien Sie ganz ruhig, ich will es schon machen.

Digitized by Google

Tschuhanow: Zu Befehl, Exzellenz. Der alte Tschuhanow will niemandem lästig fallen. Er trägt sein Anliegen, aber niemals eine Bettelei vor . . . Ich bin Ihnen unendlich verbunden . . . (ab ins Eßzimmer)

Gorski (lächelnd): Na, der Zufall! . . . (hinter der Gartentür werden eilige Schritte hörbar, Gorski schaut hin, ruft) Halloh, Stanizyn!

Stanizyn (läuft atemlos ins Zimmer): Wo ist Frau Libanow?

Gorski: Wen suchen Sie?

Stanizyn (bleibt plötzlich stehen): Gorski, wenn Sie wüßten . . .!

Gorski: Aber Sie sind ja ganz außer sich vor Freude, was ist denn los?

Stanizyn (ergreift seine Hand): Gorski . . . ich müßte eigentlich . . . aber ich kann nicht . . . ich ersticke vor Freude . . . O, ich weiß, Sie haben immer Interesse für mich gehabt . . . Denken Sie nur . . . wer hätte das ahnen können!

Gorski: Ja, was ist denn nur geschehen!

Stanizyn: Ich habe um Weras Hand angehalten, und sie . .

Gorski: . . . Und sie . . .?

Stanizyn: Denken Sie, Gorski, sie hat eingewilligt . . . jetzt eben im Garten . . .! Sie hat mir erlaubt, der Mutter die Nachricht zu bringen . . . Gorski, ich bin überglücklich . . . welch ein herrliches Mädchen . . .!

Gorski (der sich kaum noch beherrschen kann): Und Sie wollen jetzt zu Madame Libanow?

Stanizyn: O, ich weiß, Sie wird es mir nicht abschlagen. Gorski, wenn Sie wüßten, wie glücklich ich bin . . . die ganze Welt könnte ich umarmen . . . o, lassen Sie sich wenigstens umarmen. (Umarmt ihn) Wer hätte das nur ahnen können . . .! (ab)

Gorski (schweigend, dann verbeugt er sich hinter Stanizyn, zwischen den Zähnen): Bravissimo! (Geht auf und ab, faßt sich in die Herzgegend, schüttelt ärgerlich den Kopf. Dann tritt er an das zum Garten hinausführende Fenster und trommelt an die Scheiben. Plötzlich tritt er zurück, als wenn er irgend etwas gesehen hätte, setzt schnell den Hut auf und eilt zur Tür, als wolle er in den Garten gehen. Es treten ein: Wera mit Muchin und Mademoiselle Bienaimée)

Gorski: O, Sie kommen schon zurück . . . ich wollte gerade ein wenig zu Ihnen hinaus kommen. (Wera hat den Blick gesenkt)

Muchin (ironisch): Du hättest gleich mit uns gehen sollen.

Gorski (gleichgültig): Tschuhanow hielt mich auf. Sie sind wohl viel gelaufen, Fräulein Wera?

Wera: O ja, mir ist recht heiß.

Muchin und Mlle. Bienaimée (gehen etwas zur Seite.) Sie fangen gleich darauf an im Hintergrund Billard zu spielen)

Gorski: Stanizyn war hier — Das hätte ich nicht erwartet, Fräulein Wera.

Digitized by Google

Wera: O, Sie wiſſen. Das wundert mich nicht, er trägt ſein Herz auf der Zunge.

Gorski (vorwurfsvoll): Er . . . es ſcheint Ihnen leid zu tun.

Wera: Aber durchaus nicht.

Gorski (überredend): Sie waren verſtimmt, als Sie Ihr Jawort gaben . . .

Wera: Vielleicht. Aber es war richtig, und ich werde es nie bereuen. — Und Gorski, mit Ihnen wäre ich ja doch nie glücklich geworden.

Gorski: Sie ſind zu gütig.

Wera: Sie wiſſen, ich bin aufrichtig, er liebt mich, Sie dagegen . . .

Gorski: Nun ich?

Wera: Ich glaube, Sie können niemand lieben. Ihr Herz iſt zu kalt und Ihre Phantaſie zu feurig. Man ſpricht mit Ihnen, wie mit einem Freund, wie über Dinge, die längſt hinter uns liegen . . .

Gorski (dumpf): Ich habe Sie beleidigt.

Wera: Ja, aber Sie lieben mich nicht genug, um das tun zu dürfen. . . . Aber das iſt ja alles vorbei . . . Kommen Sie, geben Sie mir Ihre Hand . . . wir wollen wenigſtens als Freunde ſcheiden . . .

Gorski (nach einer kleinen Pauſe): Ich bewundere Sie, Fräulein Wera. Sie ſind durchſichtig wie Glas, unbefangen wie ein Kind und entſchloſſen wie Friedrich der Große . . . — Ich ſoll Ihnen meine Hand geben, ja, fühlen Sie denn nicht, wie bitter es mir ums Herz iſt.

Wera: Ihre Eitelkeit iſt ein wenig verletzt. Laſſen Sie nur, ſolche Wunden heilen ſchnell.

Gorski: O, Sie ſind ein Philoſoph.

Wera: Bitte, hören Sie mich — es iſt wahrſcheinlich das letzte Mal, daß wir ſo miteinander ſprechen. Wie kann man nur ſo klug ſein und ſich ſo grob täuſchen? Was habe ich denn Großes von Ihnen verlangt? Aufrichtigkeit —weiter nichts. Sie ſollten ſich nicht vom Turme für mich ſtürzen, wie Ihr Freund Muchin meint, ſtatt deſſen . . .

Muchin: Holla, gewonnen!

Bienaimée: Eh bien, la revanche.

Wera: Ich wollte nur nicht mit mir ſpielen laſſen. Glauben Sie mir, ich ſage das ohne jede Bitterkeit.

Gorski: Ich gratuliere. Großmut ziert den Sieger.

Wera: So geben Sie mir doch Ihre Hand. Da haben Sie die meine!

Gorski: Pardon, das gehört nicht mir (geht zum Billard). Übrigens (ſeufzt) geſchieht ſchon alles, wie es muß, in dieſer beſten der Welten!

Wera: Sehr richtig! (Zu den Spielern) Wer gewinnt?

Muchin: Bis jetzt — ich!

Wera: Sie ſind wirklich ein großer Menſch.

Gorski (klopft ihm auf die Schulter): Er iſt doch ein guter Kerl. (Er ſteckt die Hand in die Taſche) Pardon, Fräulein Wera, einen Moment bitte (geht nach vorn)

Digitized by Google

Wera (folgt ihm) Ja . . .

Gorski (nimmt die Roſe aus der Taſche und zeigt ſie Wera): — Das war heut morgen. Sie hatte noch nicht einmal Zeit zum Verwelken. (Er lacht, Wera errötet, ſenkt die Augen. Mit einer Verbeugung) Darf ich Ihnen Ihr Eigentum zurückerſtatten?

Wera: Wenn Sie mich nur ein bischen achteten, hätten Sie mir die Roſe jetzt nicht zurückgegeben —.

Gorski (nimmt die Hände auf den Rücken): Alſo wenn Sie geſtatten — ſchön. Nicht wahr, das Sentiment ſteht mir ja wohl nicht. So — jetzt hoffe ich wieder in meinem Element zu ſein.

Wera: Gott ſei Dank.

Gorski: Sehen Sie mich an. (Wera tut es, er fährt nicht ohne Erregung fort) Leben Sie wohl. Es ſollte nun einmal nicht ſein. Und es iſt ſo am beſten.

Muchin: Wieder gewonnen!

Wera: Ja, am beſten Herr Gorski.

Gorski (leicht erſcheinend): Vielleicht . . . vielleicht. Ah, die Familienpolonaiſe! (Aus der geöffneten Tür führt Stanizyn Frau Libanow. Nach ihnen Frau Moroſow. Wera läuft ihnen entgegen und umarmt Frau Libanow.)

Frau Libanow (weinerlich flüſternd): Mögeſt Du immer glücklich ſein, mein Kind.

Gorski (leiſe zu Muchin, der neugierig nach vorn gekommen iſt) O, dieſe rührende Szene! Menſch, daß ich jetzt an Stelle dieſes Eſels ſtehen könnte! Gott ſei Dank, ich bin nun einmal nicht für das Familienleben geſchaffen. (Zu Frau Libanow) Nun, geehrte Freundin, ſind Sie endlich mit Ihren vortrefflichen Anordnungen, Rechnungen und Berechnungen fertig?

Frau Libanow: Jawohl, Eugène, ganz fertig. Aber warum . . .?

Gorski: Ich ſchlage vor, Sie laſſen anſpannen, und wir fahren alle zuſammen in den Wald.

Frau Libanow: Mit Vergnügen! (Zu Frau Moroſow) Liebe Freundin, ach, wollen Sie bitte ſagen . . .

Frau Moroſow: Gut, gut . . . (geht ins Vorzimmer)

Gorski: Paſſen Sie nur auf, wie wir uns amüſieren werden, ich bin luſtig wie ein Maikater. . . . Muchin, Muchin, mir ſteigt das Blut zu Kopf . . . alſo nehmen Sie ihre Hüte und dann gondeln wir ab. (Zu Muchin) Warum geht der Trottel nicht zu ihr hin . . . iſt ſie nicht entzückend? . . . Meine Herrſchaften, gehen wir doch zu Fuß vorauf, der Wagen wird ſchon nachkommen.

Frau Libanow (immer noch weich): Ja, tun wir das.

Muchin (halblaut zu Gorski): Was iſt Dir denn? Reitet Dich der Teufel?

Gorski (fährt unbekümmert laut fort): Sehr richtig, der Teufel. Gnädige

Digitized by Google

Frau, darf ich um Ihren Arm bitten? Mein Amt als Zeremonienmeiſter werden Sie mir ja wohl trotz allem belaſſen?

Frau Libanow: Aber natürlich, Eugène.

Gorski: Schön, Alſo bitte, Fräulein Wera, reichen Sie Herrn Stanizyn den Arm. Stanizyn, Sie werden ſich in Ihrem vollen Glanze zeigen können, verlaſſen Sie ſich darauf. Mademoiſelle Bienaimée, mein Freund Muchin wird ſich glücklich ſchätzen . . . und der Hauptmann . . . ja wo iſt denn der Hauptmann?

Tſchubanow (tritt ein, etwas angeheitert): Ergebner Diener . . . ich hörte meinen Namen . . . wer braucht den alten Tſchubanow?

Gorski: Teuerſter Hauptmann, reichen Sie doch Frau Moroſow — ſehen Sie da kommt ſie ſchon — den Arm. (Frau Moroſow tritt in den Zug ein) Und nun, mit Gott. Der Wagen wird ſchon kommen. Liebes Fräulein Wera, Sie eröffnen natürlich den Zug. Unſre verehrte Hausfrau und meine Wenigkeit werden die Arrière-Garde bilden.

Frau Libanow (leiſe zu Gorski): Ach wenn Sie wüßten wie glücklich ich heute bin!

Muchin (tritt mit Mademoiſelle Bienaimée in die Reihe, zu Gorski): Bravo, mein Lieber, Mut haſt Du! Aber nicht wahr, Teuerſter, geſteh es ſchon ein: Allzu ſcharf macht ſchartig!

(Der Zug hat ſich geordnet, alle ab)

Vorhang

Das Aufführungsrecht iſt allein zu erwerben durch den Bühnenvertrieb des Orion-Verlags, Berlin W 50, Ansbacherstrasse 28.

Gartentheater der wiener ‚Kunſtſchau'/ von Peter Altenberg

Oscar Wildes ‚Geburtstag der Infantin'

Es iſt unter freiem Himmel. In einem abendlichen Garten. Wie gut man amtet. Auf einem ſchneeweißen Thronſeſſel mit einem großen goldenen Polſter, in einer ſchneeweißen Niſche thront die jugendliche Infantin. Man will ihr manches bieten an ihrem Geburtstage. Sie und ihr Hofſtaat weinen bei den Darbietungen eines Puppentheaters. Dann bietet man ihr einen tanzenden Zwerg. Dieſer gerät in Ekſtaſe, und die jugendliche Infantin wirft ihm eine Roſe zu. Da iſt er verloren, verloren. Es iſt unſer aller Schickſal! Wir entzünden uns, brennen, glühen, man wirft uns eine Roſe zu, nimmt uns dennoch nicht ernſt. Wir ſterben ab, verlieren unſre Schwungkraft der Seele, unſre Begeiſterungsfähigkeit. Man hat uns gemordet, und wir leben fürder ein Leben, das nicht das unſerige

Digitized by Google

iſt! Ohne es zu wiſſen, daß wir wie verkrüppelte lächerliche Zwerge wirken, tanzen wir leidenſchaftlich vor Prinzeſſinnen des Lebens! Immer werfen ſie uns, momentan impreſſioniert, ja ſogar ein wenig gerührt, die Roſe zu. Sie halten es für den ‚Höhepunkt unſers Schickſals'! Aber wir ‚übernehmen uns', knüpfen ‚falſche, unrealiſierbare Hoffnungen' daran. Da bricht uns denn das dumme Herz, wie dem grotesken, mißgeſtalteten Zwerge. — — — Alle dieſe Dinge wurden uns alſo plauſibel gemacht auf einer kleinen, ganz offenen Bühne, unter freiem Himmel, in einem Garten, an einem lauen Juniabend. Elſa Wieſenthal mimte wunderbar die jugendliche Infantin, eine ‚Kindliche', die bereits ‚Zerſtörung' verbreitet infolge ihrer frauenhaften Macht, wenn auch erſt im Keime. Sie war unübertrefflich, dieſes ſchöne Kind, mit der verheerenden Macht, ſchlummernd in ihr wie der Giftzahn der jungen Kreuzotter, der noch nicht vorhanden iſt und dennoch zu wachſen beginnt! Grete Wieſenthal mimt den unglückſeligen Zwerg. Nicht anders könnte man es ſich vorſtellen, daß ein Verkrüppelter — und wer wäre es nicht einem idealen Lichtbilde gegenüber — tanzte in rührend-grotesken Verrenkungen, ſein armes Beſtes leiſtend und dennoch unfähig, zu bezwingen, da ihm die göttliche Anmut fehlt!? Es war ein Drama des Krüppels, dieſes Tanzen, es war die Tragödie unſer aller, die wir als Verkrüppelte tanzen vor unſern Lichtgeſtalten! Die Infantin wirft ihm daher eine Roſe zu, wie ſie uns allen Roſen zuwerfen, aus Laune, Uebermut und Leichtſinn! Unſer Herz keineswegs bedenkend und uns zerbrechend wie wertloſes Spielzeug! So tragierte Grete Wieſenthal den Zwerg. So tragierte Elſa Wieſenthal die Infantin! Und die edle, vornehme, herrliche, gutmütig-ſtrenge Oberſthofmeiſterin des Fräulein Wiesner! Und alles das unter freiem, lauem, abendlichem Himmel. Die Muſik ſchmiegte ſich an. Die Koſtüme ſind herrlich. Beſonders das hellgrüne der Hofdame. Dieſe Hofdame, Fräulein Wiesner, ſpielte ganz außergewöhnlich. Sie erinnerte mich an meine vergötterte Gouvernante aus meiner Kinderzeit. Sie war ſo verſtändnisvoll für die Kindlichkeiten der Kindheit und zugleich ſo edel beſorgt um kommende Entwicklungen, ohne es ſich direkt merken zu laſſen — — —.

Es war eine Gartenvorſtellung an einem lauen Juni-Abend, und Oscar Wildes Pantomime wurde in herrlichen Koſtümen dargeſtellt von Grete, Elſa Wieſenthal und Fräulein Wießner. Alles in allem ein bedeutſamer Keim zu künftigen Entwicklungen. Möge ein jeder nur ſo wenigſtens weiterbauen an den Dingen, die da kommen werden — — —! Reife braucht Zeit und günſtigen Regen, Sonne und Freiluft. Zum Gedeihen gehören hundert günſtige Konſtellationen!

Digitized by Google

Sommerbeluſtigungen

Muß man ſie tragiſch nehmen? Der Redakteur des ‚Ulk‘ hat es von jeher als ſeine Sendung betrachtet, einen Teil der Einwohner vorübergehend ſchwermütig zu ſtimmen, und möchte ihnen jetzt, in ſeiner Nebeneigenſchaft als Theaterreporter des Berliner Tageblatts, ſogar die Freude an unſchuldigen Julivergnügungen verekeln. Vor einigen Jahren, wenn die Rede auf Ibſen kam, fragte er noch, wie man das mache: heute weint er, weil bei vierzig Grad im Schatten nicht Hedda Gabler, ſondern die Dollarprinzeſſin mit ſechzehn Provinzlern um die Wette tranſpiriert. „Treibt man ſo mit dem Sommer Spott?“ Unſre Großmütter konnten ganze Szenen aus Dramen herſagen, die wichtige Menſchheitsprobleme behandelten, und an die ſich in ſtürmiſchen Zeiten das Auge einer Generation wie an Leitſterne heftete. Wir haben das längſt nicht mehr nötig. Wir träumen, mit einem Floh im Ohr, unter der Guillotine den Walzertraum von der blauen Maus. So wird langſam Ethos und Geſchmack des berliner Theaterbeſuchers verſeucht, paralyſiert der Moſſeſche Kapuziner, dem es nichts genützt hat, daß er im Winter auf Koſten der Firma das Land der Griechen mit der Seele ſuchen durfte: er hat nicht zu unterſcheiden gelernt, um wieviel mehr Anmut, Schönheit, Kunſt und Kultur in dem Tanz der Operettenſängerin Louiſe Kartouſch liegt als in einem Schock ſchlechter Schillervorſtellungen. „Aber wie ſoll man die Knechte loben, kömmt doch das Aergernis von oben!“ Auch Max Reinhardt iſt ein Betrüger. Außen hui, innen pfui. Oder iſt es kein furchtbarer Mißſtand, daß in den Kammerſpielen und im Deutſchen Theater Hundtagsdirektoren für Senſationen und Vaudevilles die Ungunſt des Himmels herabſtehen? L'Arronge, der das Geld nicht verachtete, hätte ſeinen Tempel nie ſo entweihen laſſen. Wie mans nimmt. Der Retter des Vaterlandes weiß nicht oder hat wieder vergeſſen, daß die meiſtbeweihräucherten Götter jenes Tempels Blumenthal, Lindau, L'Arronge Schönthan und Kadelburg hießen. Er hat zu wenig Einſicht in den ökonomiſchen Zuſammenhang der Dinge, um zu ermeſſen, daß man keine Ueberſchüſſe erzielt, wenn man, wie Reinhardt, ſeit ſieben Jahren ohne alle Konzeſſionen und Kompromiſſe die reinſte künſtleriſche Arbeit verrichtet, die das berliner Theater jemals erlebt hat. Daß es ein Akt zugleich der Dankbarkeit und der Klugheit iſt und durchaus im Intereſſe dieſer künſtleriſchen Arbeit geſchieht, wenn Reinhardt ſeinen beiſpiellos opferwilligen Geldleuten eine Sommereinnahme zuführt durch die Verpachtung von Häuſern, die Jahrzehnte lang ganz andre Verruchtheiten geſehen haben als den Tugendwächter und die Brettlgräfin. Derlei Harm-

Digitized by Google

losigkeiten, die Anfang Juni noch nicht da waren und Anfang August schon wieder verschwunden sein werden, bringen den Stand unsrer dramatischen Bestrebungen nicht herunter. Der wahre Feind ist diese Sorte von Reimbolden, Sitzredakteuren und Reisefeuilletonisten, die sich im Laufe der Zeit bis zum Theaterressort hinaufdienen, und von denen ein einziger, all in seinem Snobismus, seiner Urteilslosigkeit, seiner Unbildung und seiner verkappten Kunstfeindschaft, mehr Schaden stiftet als hundert Detektivkomödien und ein Dreiakter von Jacques Burg und Walter Turszinsky.

Er heißt ‚Gelbstern', spielt also auf dem Hausvoigteiplatz und glaubt sich mit der Bezeichnung als ‚Groteske' vor der Kontrolle durch die Kenner und Anwohner dieser schönen Gegend ausreichend geschützt zu haben. Habeat. Es ist demnach ohne Belang, daß weder ein solcher Chef noch diese Titelkonfektioneuse sich jemals irgendwo begeben hat, und daß infolgedessen im Ablauf ihrer Beziehungen eine Unmöglichkeit zehn neue erzeugt. Wären diese Unmöglichkeiten nur auch danach! Denn eben jene Bezeichnung legt denen, die sich mit ihrer Hülfe der exakten Wirklichkeitstreue entschlagen wollen, eine andre Art von künstlerischer Verpflichtung auf. Groteske: da verlangt man sich eine Hypertrophie der Drastik, eine Genialität der Frechheit, eine Kühnheit des Witzes, einen Reichtum der Laune, daß die Funken springen. Turszinskys kann man gerade keinen Ueberschuß nachsagen. Sie verzerren ein Stück Welt, aber sie sind innerhalb dieser verzerrten Welt zu arm an Einfall. Für einen Akt würde es langen. Der anpassungsfähige Lehrling aus Rawitsch, der anekdotenträchtige Reisende, der gesinnungstüchtige Prokurist, ja selbst der halb gefühlvolle, halb unempfindliche Agent in Pulswärmern: gruppiert diese und meinetwegen noch ein paar andre Herren der Schöpfung um eine Huldin ihres eigenen Schlages, komprimiert die Lächerlichkeit und das bischen Mitleidswürdigkeit all dieser Menschenrudimente, kitzelt eine bühnenwirksame Pointe heraus, und wenn ihr damit schon nicht die Unsterblichkeit erwerbet, so werdet ihr doch die Einakterliteratur der Gegenwart erfreulich vermehrt haben. Turszinskys hämmern uns drei Akte lang in den Schädel, was uns auf Anhieb eingegangen ist. Dabei ist weniger verhängnisvoll für sie die dramaturgische Unzuträglichkeit aller Wiederholungen und die fast unvermeidliche Entgleisung in die Sentimentalität, als die schonungslose Enthüllung eines tieferliegenden Defekts. Sie stehen ihrem Weltchen unernst gegenüber. Nicht etwa daß ein Ernst gefordert würde, der die Autoren und ihr Publikum zu Trauerklößen machte. Aber in allem Gelächter könnte und müßte jener Ernst sichtbar werden, der einem Künstler vor jeder, vor der kleinsten und schäbigsten Erscheinung der Natur unweigerlich überkommt. Turszinskys, die ein Ohr für den Tonfall der wiederzugebenden Sprache, für die Musik der

Digitized by Google

Schnoddrigkeit haben, die Züge von volkstümlicher Komik nicht verfehlen, die mindeſtens eine Figur, den Lehrling aus Rawitſch, rundherum getroffen haben, und die man auf Grund dieſer Eigenſchaften nicht völlig verwerfen darf — ſie ſind doch durch den Mangel an jenem Ernſt von echter Künſtlerſchaft geſchieden. Sie wollen Leichtfertigkeit ſchildern und ſind bei ihrer Schilderung ſelber, ich wollte ſagen: leichtfertig geſtimmt. Ach, wären ſie das wenigſtens! Das würde ihren zähen Brei am Ende flüſſiger machen. Aber nein, ſie haben nur die Sehnſucht nach Leichtfertigkeit. Sie blicken mit einem heimlichen Reſpekt auf ihren Laſterpfuhl, ſo wie der Zempelburger auf das Sündenbabel an der Spree herblicken mag. Ob ſie verurteilt ſind, auf dieſem Standpunkt zu beharren, oder ob ſie höher ſteigen können, muß eine weitere Produktion erweiſen.

An der Aufführung des Kammerſpielenſembles von Berthold Held war alles lobenswert, was von Reinhardt ſtammte. Es gehört zum Weſen oder zum Syſtem ſeiner teils dummen, teils boshaften Verkleinerer, entweder nicht zu bemerken oder zu verſchweigen, durch welche Kluft zwei Darſteller getrennt ſind wie Frau Marietta Olly, die den unmöglichen ‚Gelbſtern' nicht nur nicht möglicher, ſondern noch auf eigne Fauſt unleidlich machte, und Herr Rudolf Schildkraut, der das Kunſtſtück fertig brachte, mit den ſchmalzigen Tiraden des Agenten in Pulswärmern keinen Augenblick läſtig zu fallen. Reinhardts größter Verdienſt aber iſt es, daß er nicht aufhört, immer neue junge Talente zu finden. Wie vollkommen in ſeiner Schmierigkeit, ſeiner Krummbeinigkeit, ſeiner Unverfrorenheit und ſeinem Mutterwitz war nicht der Lehrling des Herrn John Gottowt! Solch eine Sommerſtazione, von der literariſche Entdeckungen nicht zu verlangen ſind, tut genug, wenn ſie ungern ſchauſpieleriſchen Beſtand bereichert. Was am erſten Abend der Feriendirektion Woldemar Runge im Neuen Theater gegeben wurde, war ungewöhnlich wertlos. Aber als ‚Schöps' Herrn Ernſt Behmer kennen zu lernen, war mir wenigſtens eine Entſchädigung für alles Ungemach. Das iſt ein Schauſpieler, der unbedingt in Berlin gehalten werden müßte. Ein Pfiffikus, der nicht blos die Beweglichkeit eines Clowns, ſondern den Rhythmus eines Stilkünſtlers beſitzt, der in jeder Körperdrehung zum Schreien komiſch iſt und obendrein den Humor der Kleidungsſtücke, einer Reiſemütze, eines Ulſters, einer Pfropfenzieherhoſe, eines ſchlechtſitzenden Gehrocks, einer roten Weſte, entdeckt hat. Aus Sylvane und Monézy-Eon wurde in ſolchen Händen Courteline. Daß Herr Runge nicht gleich dieſen Dichter ſelbſt geſpielt hat, wird er nach ſeinem zweiten Abend ſicherlich bedauert haben. Da ſah man wieder einmal, daß die beſſere Ware meiſtens auch das beſſere Geſchäft iſt. Da hatte ‚Der Zerriſſene' von Neſtroy einen nicht gut anders als ſtürmiſch zu benennenden Erfolg, von dem hier noch des gründlichen geſprochen werden ſoll.

Digitized by Google

München 1907/ von Harry Kahn

Wenn man von einem der Hügel im Süden Münchens, durch die, glashellgrün, die Isar sich reißt, auf die Stadt hinuntersieht, so ist der erste Eindruck, der sich aufdrängt: Breite. Nicht Größe, nicht Weiträumigkeit, noch gar Gewaltigkeit. Sondern die plane, plumpe Breite dieser ausgedehntesten Stadt Deutschlands. Bei solchem Blick über eine größere Menschensiedelung spricht man sonst gern von einem Häusermeer; hier entsteht unbedingt das Bild: ein steinerner Teich. Es wellt und bewegt sich nicht; es zerläuft, es zerquillt. Kommt man dann in die Stadt hinein, hat man ein ähnliches Gefühl: alles ist breit, die Straßen, die Bauten, die Menschen; nichts hoch, steil, schnell.

München ist eine Provinzstadt; die volkreichste und vorderste Stadt in Deutschland, die alle Merkmale und Mängel der Provinz hat. Auch im geistigen Deutschland: prima inter pares — provinciae; die erste unter den Volksstätten, die eine Kulturgemeinschaft konstituieren, nicht aber ihr die Richtung weisen.

Die geistige Hauptstadt von Deutschland ist heute Berlin; von dort wird eine neue deutsche Kultur ausgehen, oder es wird überhaupt keine geben. Weil nämlich nicht die Sehnsucht von ein paar gespaltenen Künstlerseelen — wenn sie auch die Seismographen sind und sich deshalb stets und gern für die Urheber der Seismen gehalten haben — sondern nur die synthetische Tendenz einander widerstreitender Bedürfnisse der Sehrvielen eine neue geistige Einheit heraufzuführen vermag. Und diese Bedürfnisse, als deren Grundlagen — in groben Schraffierungen gesetzt — eine seit Jahrtausenden nicht gesehene Massivität und eine überhaupt noch nicht erhörte Subtilität des Lebens erscheinen, sind bisher allein in Berlin aufgetreten und konnten nur dort eine solche Wucht annehmen, daß das vom Einzelnen bewußt gesteuerte materielle Bedürfnis zu einer von allen dunkel gefühlten geistigen Not umschlug; einmal, weil dort allein die Energiemenge lagerte, die hierzu gehört, und, zum andern, weil das dort ansässige Menschenmaterial — in der Hauptmasse: stark versiavte protestantische Nordgermanen und gerade ghettobefreite Juden — das günstigste war, um die beiden Bewegungen auf ihren Gipfel zu treiben. So ist Berlin, Berlin allein, ein wütendes Uebereinander, ein wildes Durcheinander, ein Chaos geworden; aber noch ausdrücklich zu sagen, daß nur dem der tanzende Stern einer neuen Kultur entsteigen kann, dünkt mich eine Trivialität.

München dagegen fehlen alle Bedingungen, und daher alle Bedürfnisse, die einen wirklich fruchtbringenden Zwiespalt veranlassen könnten; und Tradition, zumal eine so kurzlebige, allein vermag ganz und gar nichts. München geht nicht zurück; das Wort vom Niedergang war dumm. Es bleibt zurück! Für die beiden Monumentalkünste, Bau- und Schaukunst, ist hier noch nicht die Zeit da, und wenn sie einmal da sein wird, so wird

Digitized by Google

von Berlin her längst ein Stil sich durchgesetzt haben, dem es nur noch lokale Differenzierung zu geben gilt. Der Rhythmus des münchner Warenbetriebs ist nicht derartig, daß er eine Form wie etwa das Wertheimsche Haus nötig hätte. Deshalb ist die münchner Großarchitektur entweder Ueberproportionierung oder Verdoppelung und Verdreifachung der (sehr guten) Vulgärarchitektur; und der Lebensrhythmus der residenzbayerischen Bildungskreise findet noch immer seine Beruhigung bei Wagner und Papa Schmid. Deshalb ist das letzte große Wort und der einzige wahrhafte Wert des Theaters dort immer noch: die breitgebärdige Allegorienromantik des ‚Rings', für die an den Billettkassen Vatermord zu begehen als höchst ehrenvoll gilt.

Für wirkliche Bedürfnisse sind immer die Mittel zu beschaffen. In München geht es nur für Wagner, immer wieder für Wagner; und zwar Mittel, die ermöglichen, verwöhnteste Stimmbandparvenus von Amerika wieder heimzulocken. Für eine neue Werte schaffende Schauspielkunst gibt es in München keine ‚Meinung' und daher auch keine Mittel. Wenn daher, aus den oben in Kürze erörterten Gesichtspunkten, überhaupt die ganze Konstruktion eines Antagonismus zwischen dem letzten Endes uninteressanten, unmodernen Provinzgebreite München, das die Probleme der Zeit fast nur vom Hörensagen kennt, und dem gewaltigen Stadtwesen Berlin, das fortwährend von den Schauern und Krämpfen schmerzhaftester Wandlungen geschüttelt wird, für den Einsichtigen nur mit gutem Humor zu behandeln ist, so muß man es als eine Art bornierter Unverschämtheit bezeichnen, wenn immer wieder von Lokalpatrioten und Interessenten die münchner Mimerei mit der in Berlin an einigen Stätten geübten Darstellungskunst in einem Atem genannt, ja dagegen ausgespielt wird.

Nach all dem läßt sich etwa vorstellen, wie es in den letzten Jahren auf den münchner Bühnen aussah. In der Oper: grandiose Wagnervorstellungen; pflichtschuldige Reverenz vor der jüngern Produktion mit besonderer Berücksichtigung natürlich der lokalen; in den Schauspielhäusern: eine als Rivalität maskierte sklavische Abhängigkeit von Berlin im Repertoire und eine deshalb um so weniger erträgliche provinzielle Unzulänglichkeit der Aufführungen.

Und dieser Geist, dieses „Mir san halt a no do"-Getrumpfe hat in diesem Spieljahr einige Blüten getrieben, wie ich sie als Beweise für das bei Gelegenheit des Marberg-Rummels Gesagten nicht zu erhoffen gewagt hätte. Dahin gehört vor allem der von Direktor Stollberg servierte Reinhardt-Kaviar fürs Provinzvolk, die geradezu grotesken Klassikervorstellungen ‚Iphigenie' und ‚Was ihr wollt', von denen ich den für diese Abende speziell beschafften schwarzen Vorhang nicht wegziehen will. Dahin gehört noch eine andre ohne innere Berechtigung und daher ohne eigentlichen Erfolg geleistete Nachahmung einer Sonderrichtung des hauptstädtischen Spielplans der letzten Jahre, auf die, weil sie die ganze Unvergleichbarkeit der beiden Städte scharf beleuchtet, etwas näher eingegangen sei.

Die eine der genannten Grundmächte des modernen Lebens, die ge-

Digitized by Google

steigerte Subtilität, hat bei den Tieferen die Erkenntnis einer grenzenlosen Getriebenheit im Gefolge gehabt, die mit der anderseits ins Riesige gewachsenen willensmäßigen Erfassungskraft der Dinge zu verschmelzen, die Aufgabe einer neuen Religion sein wird. Zunächst aber hat nun bekanntlich diese ins Gemüt gesprungene Erkenntnis im halbromanischen Süden einen neuen — den wiener — Elegismus, der sich weinend oder unter Tränen lächelnd, im germanischen Norden einen neuen Skeptizismus gezeitigt, der sich lachend erlösen wollte, je nach dem Temperament der Nationen und ihrer Anlage zur Mystik: wie ein vergifteter Clown angstvoll-grell grinsend der Deutsche Frank Wedekind; graziös-überlegentuerisch höhnend der anglisierte Ire Bernard Shaw; gassenbubenhaft-oberflächlich wiehernd der Däne Gustav Wied. Diese drei drangen denn auch bald siegreich in Berlin durch, wo die von ihnen, ohne eigentlichen Zwang gerade in dramatische Bilder gegossene Weltanschauung von der Doppelbodigkeit, der Rutschbahnhaftigkeit des Lebens in den unsichern Uebergangsseelen des Millionengewimmels bereite Aufnahme finden mußte. Ganz anders in München, wo Wedekind, als er dort zuerst als Dramatiker auftrat, von den damals natürlich allein mitgehenden Intellektuellen dem großen Publikum nicht aufgezwungen werden konnte, und wo er heute, wie Shaw — der seichtere Wied wirkt durch allerhand liberalisierende und ähnliche Nebensächlichkeiten — im besten Fall als ein seltsames Tier beguckt wird, das man nicht zuwider finden darf, weil die Sage geht, es sei sehr wert- und bedeutungsvoll.

Mit Stücken dieser drei versuchten nun die beiden großen münchener Bühnen in wilder Hatz sich den Rang abzulaufen; so daß einmal innerhalb zehn Tagen eine Premiere von Shaw und eine von Wied im Hoftheater, sowie eine Uraufführung von Wedekind im Schauspielhaus stattfand. Im Schauspielhaus nämlich, das aus der Rivalität mit Berlin sein Geschäft macht, um sich von seinen französischen Zotenschwänken literarisch zu baden, müssen es bei solchen Gelegenheiten immer Uraufführungen, am liebsten sogar von Erstlingswerken sein; deshalb sind dort Shaws fade ‚Heuchler' und Wedekinds uninteressante ‚Junge Welt', die wie um einen einzigen, allerdings köstlichen Einfall herumgeschrieben scheint, ausgegraben worden. Für den münchner Bedarf an Skeptizismus aber wäre die erste Saisonvorstellung des Neuen Vereins — ‚Frau Warrens Gewerbe' — die von einem überwiegend aus Intellektuellen bestehenden Publikum beklatscht wurde, reichlich genug gewesen.

Weit bessere Kenntnis des heimischen Geschmacks allerdings bewies dann die Aufführung von Stücken, deren Verfasser in Berlin keine Bühne finden, weil dann diese Bühnen nicht genügend Hörer mehr für die geblähten Plattheiten fänden: Max Halbe, Hans Müller, Hermann Sudermann, Ludwig Ganghofer und ähnliche. Und ob künstlerische Rücksichten Friedrich-Freksas ‚Barock' auch nur einen Fuß breit des Weges ins Hoftheater geebnet haben, erscheint mir darnach, wie Scholzens ‚Merovë' eben dahin gekommen ist, zum mindesten sehr zweifelhaft; die eine Schwalbe

Digitized by Google

bringt auch wahrhaftig etwas gar zu wenig sommerliche Farbe in das graue Bild.

Und ähnlich wie das Was, das die ‚Kunstmetropole' Deutschlands auf ihre Bühnen stellte, bietet auch das Wie dieselbe Mischung aus Abhängigkeit von Berlin und Provinzmittelmäßigkeit. Die Zeit zu bestimmen, die die sehr wenigen den Durchschnitt überragenden Kräfte in München bleiben dürfen, das steht nur bei der Gnade der berliner, allenfalls noch der wiener Direktoren. Lina Lossen, eine noch nicht ganz entblühte Darstellerin verkrüppelter Frauenseelen; Heinz Monnard, ein in besten Momenten an Kayßler gemahnender intelligenter Spezialist für Löwborg-Naturen, der aber der Fähigkeit intuitiver Gestaltungssynthese zu sehr ermangelt, um Bassermann auch nur halbwegs ersetzen zu können; Albert Heine, der in München Regisseur und außerdem noch alle möglichen Haupt- und Nebenrollen spielte, der wohl selbst blos eines überlegenen Leiters bedürfte, um mit seiner starken, aber manirierten und oft viel zu zackigen Charakterisierungskunst ein grandioser Episodenspieler zu werden: diese drei sind so verloren; und der Regisseur Runge, der wohl gedacht hat, an einem münchner Nationaltheater mindestens soviel ausrichten zu können und mindestens soviel Dank zu finden, wie an einem berliner Volkstheater, kehrt nach allerhand, immerhin auch mit durch seine Schuld, wirkungslos gebliebenen Ibsen- und Hebbel-Einstudierungen gern dem deutschen Süden den Rücken. Dafür ist ein in Frankfurt bereits höchlichst überschätztes Fräulein Rottmann gekommen, die furchtbar ungleiche, oft peinlich lückenhafte Frau Bardou-Müller geblieben, hat Herr Dr. Eugen Kilian mit der Inszenierung eines diffusen Einakterragouts seine Antrittsvisite gemacht, nach der man ihn lieber noch für ein unbeschriebenes Blatt halten möchte, und soll der bei Reinhardt verärgerte Albert Steinrück wahrscheinlich so lang Monnard und Heine (vielleicht auch noch Häußer?) zusammen ersetzen, bis man seine kluge, sichere Kunst in Berlin wieder braucht.

Karl Häußer starb gleich zu Beginn der Saison. Er wirkt jetzt wie ein Symbol: Häußer, der einen Falstaff auf Bauch und Beine stellte, wie er zwingender nicht leicht gedacht werden kann, und der vollauf würdig gewesen wäre, mit seinem alten Ekdal den vierten Mann zu dem unvergeßbaren Brahmschen Wildententrio abzugeben, ist der letzte Schauspieler von ehrlicher Bedeutung gewesen, der wirklich zu München gehörte, weil zu der letzten großen Theaterepoche dieser Stadt. Der letzten, denn dieser Winter hat doch wohl endlich das Schicksal Münchens in dieser Hinsicht (zunächst) besiegelt: eine führende Bedeutung als Theaterstadt kommt ihm nicht mehr zu. Es ist Provinz.

Das war der Winter; ein ‚Winter des Mißvergnügens' für diejenigen, die, vom alten Ruf und dem neuen Rivalitätsgetue verführt, in München Offenbarungen auf der Schaubühne suchten, des Mißvergnügens wahrscheinlich auch für die, die immer noch glauben, mit lokalpatriotischen Phrasen die Entwicklung aufhalten zu können.

Von dem ‚glorreichen Sommer' soll das nächste Mal die Rede sein.

Digitized by Google

Pariſer Grotesken und Satiren/ von Alfons Fedor Cohn

Darnhagen erzählt von dem Grafen Schlabrendorf, der unter der Terreur in der Conciergerie ſaß, daß er vor dem Gang zur Guillotine nur bewahrt wurde, weil er ſich weigerte, in Pantoffeln zu gehen; an dem Tage hatte man ihm ſeine Schuhe nicht gebracht und mußte ſeinen Anſpruch auf ſtandesgemäße Fußbekleidung doch reſpektieren. Am nächſten Tage verlangte kein Menſch mehr ſeinen Kopf. Nach der Errichtung der Republik, in deren ſtrahlendſter Jugendzeit das geſchah, war ein andrer großer Schritt auf dem Wege der Volksbefreiung die neuerlich vollzogene Abtrennung der Kirche vom Staate. Sie wäre es, wenn ſie durchgeführt wäre; das Geſetz beſteht, aber ihm zum Trotz dürfen heute noch Legionen von Schwarzröcken die Schuljugend gängeln. Konſequenz ſcheint nicht die Sache dieſes Landes. Reißt man ein Unkraut aus ſeinem Boden, ſo iſt der weithin ſichtbare Schwung, mit dem es geſchieht, wichtiger als die Sorgfalt und Vollſtändigkeit der Extraktion. Radikalismus beſteht hier weſentlich in der Geſte, nicht in der Konzeption der Idee. Wenn der vorauseilende Gedanke ſo wenig Zielſicherheit hat, fehlt ſie der ſtets nachhinkenden Tat vollends. Immer wieder: wo vorwiegend an die Sinne appelliert wird, in den optiſchen Künſten, verſchlägt das nichts. Zerr- und Spottbilder mit Stift und Farbe haben ihre unvergleichlichen Meiſter. In der Literatur, wo der Intellekt ein entſcheidendes Wort mitſprechen will, gebiert ſich ſolchermaßen nur Stückwerk.

Das Theater Grand-Guignol, der große Wurſtel, will in dem ausgedehnten Wachsfigurenkabinett, mit deſſen ewig ſtarren Angeſichtern uns die pariſer Bühne anblickt, die Extranummer ſein. Mehr Schreckenskammer jedoch als Lachkabinett. In manchem erinnert es an die erſten Zeiten von ‚Schall und Rauch'. Ein kleiner Raum, für kaum mehr als zwei- hundert Zuſchauer, bis auf die Decke mit dunklem Holz getäfelt und gotiſchem Schnitzwerk geziert, ſtimmt er wie ein Kloſterſaal auf ein mittelalterlich geiſtliches Spiel. Wenn nicht in der Plafond Pierrots und Kolombinens Konterfeie eingelaſſen wären, callotiſch derb und leichtfertig montmarteriſch. Die Levers de rideau, bei denen anderswo noch der ganze Saal leer iſt, dieſe Vorgerichte ſerviert der Grand Guignol bis zu einem halben Dutzend als ganzes Menu, aber dafür papriziert er die einzelnen Platten ſo, daß einem es ſchwindelt und ſein Eingeweide brennt. Die ſchönſte Genugtuung iſt es ihm, wenn jedesmal ein paar zuſchauende Weibſen in Ohnmacht verſinken. Der halbe Edgar Poe wird zu ſzeniſchem Ragout verarbeitet: ‚Das verräteriſche Herz', ‚Das Syſtem des Doktors Teer und des Profeſſors Feder', ‚Die Maske des roten Todes'. Sein ‚Faß von Amontillado' wurde zu einer nervenhämmernden Batterie umgebaut: ‚Die

Digitized by Google

Angſt'. Im Atelier eines Bildhauers hypnotiſiert ein Arzt das Modell, jagt dem Mädchen zur größern Glaubhaftigkeit eine lange Nadel durch den bloßen Arm, die Schlafende ſieht ein altes Verbrechen, weiſt auf einen großen Gipsblock, man ſplittert ihn ab und findet, ſchopfſtruppig, ſchädelſtarrend eingeſchloſſen, eine Leiche. Oder die Annehmlichkeiten und Gefahren des Unterſeeboots werden ſzeniſch demonſtriert, die revoltierende Beſatzung fällt über den morphiniſtiſchen Offizier her, und alle müſſen den Erſtickungstod ſterben. Plattеſten Kriminalreiz bieten ‚Die Perlen'. Ein Gentleman-Bandit beraubt ein zerſtreuungsbedürftiges Eheweib beim angeblichen Liebesſtelldichein ihres Perlenkolliers. Er erdroſſelt ſie und, was ihm zuvor an ihrem liebewogenden Buſen nicht in die Augen ſtach, wird ihm jetzt furchtbar klar: die Perlen ſind nicht echt. (Was bei dem Tarwert der übrigen Ausſtattung von vornherein anzunehmen war.) Das ſchönſte Stück dieſer Gattung, der ſiegreichen Wirkung nach zu ſchließen, ſcheint ‚Die Nächte des Hampton-Klubs' zu ſein. In dieſem Klub, deſſen Aufnahmebedingung die Bereitſchaft zum Selbſtmord iſt, wird jeden Abend eine Partie Karten geſpielt. Der, welcher ein beſtimmtes Blatt aufnimmt, muß ſich binnen vierundzwanzig Stunden entleiben. Ein Journaliſt hat ſich aus Neugierde eingeſchlichen und wird vom Los getroffen; er verſucht zu ſcherzen, wird auf den Ernſt der Lage hingewieſen und muß ſchließlich, im dunklen, verſchloſſenen Zimmer allein gelaſſen, in ratloſer irrer Angſt ſich ſelbſt den Kopf mit dem eigenen Revolver zerſchmettern. Wenn man dieſer Bühnenfaſſung der Stevenſonſchen Novelle einen Sinn und ein Ziel gegeben hätte, wäre ſie von einer amüſanten Bedeutung gerade im Grand-Guignol-Stil geweſen. So ſteht ſie als ein Dokument jener handfeſten, pfundigen Dummheit da, von der das pariſer Theater lebt, und die nur noch in der Gewiſſenloſigkeit, mit der die Texte heruntergeſchludert werden, eine ebenbürtige Nebenbuhlerin hat. Eine Intelligenz hätte einen karikierten Maeterlinck im Frack daraus gemacht, eine tödliche Traveſtie auf die Tragödie überhaupt, auf die Schuld, die Selbſtverſtrickung, die Symbolik der ringsverrammten Ausgänge und hätte ſich nicht ſcheuen dürfen, in der Monologſzene des Verurteilten deſſen Hirngeſpinſte als greifbare Bühnenfiguren in den dunklen Raum hinauszuprojizieren. Er hätte einer Regie Anlaß geben müſſen, eine Zuſtandsſchilderung der gefrorenen Gymnaſtik des Klublebens gegen die Radauſchauerlichkeit der auffliegenden Exploſionen zu kontraſtieren. Aber wie hätte das eine Regie vermocht mit Dekorationen, wie ſie ein Kneipenſaal zu Familienfeſtlichkeiten verleiht, mit Darſtellern, die höchſtens vierten Ranges ſind.

Capus, den man noch in der Comédie vermutete, tauchte wie der Swinegel im Märchen bei der Réjane ſchon wieder auf; genau beſehen, wars ſeine beſſere Hälfte, Pierre Veber, der den pariſer Roman ‚Wer verliert, gewinnt' für die Bühne hergerichtet hatte. Das Thema von der feilen Frau und dem ausgehaltenen Mann, wie man nüchtern den Kern der Sache nennen muß, wäre als unmögliche Schmutzerei unter entrüſteten Proteſtrufen abgelehnt worden, wenn man es nicht ſozial in eine bourgeoiſe

Digitized by Google

Sphäre gehoben und menschlich so mit blumigem Leichtsinn überdeckt hätte, daß aus der Intrige ein Idyll wurde. Der Gewinner, der das verliert, wofür die Frau etwas, sogar alles ihm zurückgewinnt, Farjolle, ist ein Publizist jenes Schlages, dem eigentlich alle pariser Journalisten angehören, die Politiker wie die Kunstkritiker. Sie sind nicht Literaten, die der Verleger bezahlt, sondern Annoncenagenten, die im Solde irgendwelcher Reklamebedürftigen stehen. (Der verehrte Kollege Sarcey schrieb die spannendsten Novellen für Versicherungsgesellschaften.) Farjolle ist im Begriff, seinen Weg zu machen. Nach verunglücktem Studium, nach fruchtlosem Hin und Her in den Niederungen der Publizistik, heiratet er seine Emma, eine kleine Ladenbesitzerin, die ihm die Schulden bezahlt und fürs erste weiterhelfen wird. Verugna, ‚der König von Paris', allmächtiger Zeitungsleiter und Finanzier, nimmt ihn wohlwollend unter seine Fittiche, leitet seine kleinen Börsengeschäfte und hilft ihm ein Finanzblättchen gründen. Bald wird sich dem Pärchen sein Traum erfüllen, einsam und fern von der Sündenstadt in einem Landhäuschen ruhe- und friedvoll seine Tage dahinzuleben. Eine mißglückte Börsenspekulation, eine daraus folgende Insolvenz, die sich bis auf anvertraute Depots erstreckt, wirft alles zusammen. Farjolle, der bei allem ein guter Kerl sein soll, wird freundlichst vom Untersuchungsrichter eingeladen; er wird brummen müssen, wenn die Unterschlagung nicht gedeckt ist. Der große Verugna erscheint wieder als Helfer aus der Not, doch diesmal mit einer begreiflichen Gegenforderung an Emma, deren Qualitäten er allgemach schätzen gelernt. Sie ist zwar sonst nicht so einseitig, aber diesmal zögert sie doch, bis sie begreifen muß, daß sie den (wahrhaft) geliebten Mann aus seiner prekären Lage nur durch ihre horizontale befreien kann. Verugna war nobel. Nicht nur die Depots sind wieder da, sondern sogar die lang erträumten zweihunderttausend Franks für das ersehnte Landgütchen. Farjolle mault noch etwas, wie er es schon einmal über einen Seitensprung Emmas während ihrer kurzen Ehe getan hat, doch die Zweihunderttausend und die damit bewiesene treue Liebe seiner Emma helfen dem wirklichkeitsverständigen Mann über alles hinweg. Hier war Gelegenheit, einmal in erbarmungslosester Nacktheit die wahre Göttin dieser Stadt zu zeigen, wenn ihre Bewohner nur mehr als kitzelnde Entblößungen sehen wollten: den alles überspülenden Strom des ‚Geldauspressungssystems', in Hans Jägers Anarchiebibel-Stil zu reden, mit seinen beiden Quellkloaken, der Börse und der Presse; dieses wahrhaft infernalische Wesen, das alles keimkräftige Leben der Vergangenheit wie der Zukunft gierig verschlingt und bis zum Tage einer unerhört großartigen Katastrophe verschlingen wird. Statt dessen machte der Bühnenfeuilletonist Weber, wie jeder seinesgleichen, die tiefe servile Verbeugung vor dem aufgequollenen Geldsack im Parkett und schickte einen scheuen Seitenblick hinauf auf die Galerie zur dürren Moral. Er sagte nicht ja und nicht nein zu diesen gefahrvollen Dingen, an die er immerhin noch etwas derber gerührt hatte, als der Capus des Romans. Was er dem Raisonnement zuwarf, glitt einem wie Wassertropfen

Digitized by Google

durch die Finger. Seine Indolenz den Tendenzen des Stoffes gegenüber ist nicht die Neutralität dessen, der Spiel und Gegenspiel zum tiefern Verständnis ihrer Menschlichkeit mit gleicher Liebe umfaßt. Wenn Emma Verugnas Handel zunächst ablehnt: im Glück hätte sie Farjolle zehnmal betrogen, aber im Unglück wollte sie ihm Treue bewahren, so klingt hier zum ersten und einzigen Mal etwas aus dem Inneren der starren Bühnenpuppe. Nur daß statt der tätigen Geste ein Aperçu das verrät. In dem Augenblick, wo der Vorhang fällt und Farjolle die prostituierte Frau mit dem Verugnaschen Scheck wieder in den Kauf nimmt, beginnt eigentlich für uns erst das Drama: was für ein Leben werden die beiden nun miteinander führen? Aber es scheint ja, daß hier alles da aufhört, wo es bei uns erst anfängt. Bedauerlich bleibt immerhin das frühe Verschwinden des Stücks, besonders bei der recht braven Darstellung. Die Réjane, seit einem Jahre eigene Herrin, hat das schönste Theater von Paris, was vielleicht nicht viel sagen will. Es bietet durch seine Raumverschwendung gegenüber dem alten Pferchbetrieb einen menschenwürdigen Aufenthalt. Die geschmackvolle Art, alles in einfachen, zweckmäßigen Formen, in lichten abgetönten Farben, mit diskretem Wandschmuck alter Theaterstiche, zu halten, geht bis auf die Bühne, wo sie materialechte, bildmäßige Dekorationen aufbaut. (Was die Comédie und die großen Boulevardtheater auch in dieser Hinsicht sündigen, kann einen Hund jammern machen.) Das Ganze atmet etwas wie eine mondäne Hausmütterlichkeit. Und die Gestalt der Réjane hat ja nun auch die unvermeidlichen Jahresringe der Fülle angesetzt. Sie verschönte und verschminkte gleichwohl nicht über Gebühr von diesen Spuren der Zeit; gerade so war sie recht die gesunde Pflanze von der Butte Montmartre, die resolute Person, die sich durchbeißt, die Idyllsüchtige, die die kleinen Umwege zu dem erträumten Ziel gar nicht so schweren Herzens geht, wie sie anfangs vermeint. Sie war überhaupt nicht im letzten Sinne Rolle und dennoch in ihrer eigenen Persönlichkeit menschlich stark und echt; sie konnte darauf vertrauen, daß ihre befreiend humorvolle Intelligenz über jedem Zuge ihres Spiels leuchtete. Wie auch über dem des Ensembles, das ihr, der einzigen Frau, mit begründeter Verve sekundierte. Besonders Signoret als Verugna, lang und krumm, mit den Gliedern schlenkernd wie ein Mannequin, brutal und launisch gnädig, kopierte in seiner ganzen bestialischen Schönheit ein bekanntes Original, einen Revolverblattgründer und Börsenhäuptling, den Protektor des Theaters, der von seinem Zuschauerplatz aus so manchesmal die ruhmvolle Reklame mit tiefster Genugtuung genossen haben mag.

Ueber das greifbar Gegenständliche des Stoffes hinaus wollen die Lieferanten nie geraten. Und wenn es nicht die ewig junge, ewig schöne Volksbelustigung hinter den herabgelassenen Alkovengardinen ist, so wird es die Politik. Sie entspricht unsrer Nationalkrankheit Philosophie. Wie denn auch der Kritiker, mehr als ihm lieb, gehalten ist, in jene wenig geist- und geschmackvolle Materie hierzulande zu pfuschen. Von den hundert Mög-

Digitized by Google

lichkeiten, gegen dieſes Nationalleiden den heilſamen Spott ſpielen zu laſſen, greift ‚Der König‘ am Théâtre des Variétés eine recht glückliche heraus. Nach der innerſten Abſicht der Autoren, dreier Figaro-Mannen, ſollte ſie eigentlich ‚Le Bourgeois Socialiste‘ heißen. War dieſe Moderniſierung des Molière, ſoweit er antiquiert iſt, wirklich Bedürfnis, ſo hätte man ſeine vom Zeitenwandel unberührten Vorzüge auch mitherübernehmen müſſen. Und dazu gehört vor allem die reſtlos klare Führung der Tendenz, die ſchon der Titel des ‚Adelsnarren‘ gibt. Jourdain, der Tuchmacher, wollte mit Hilfe ſeines Geldes als ein Affe in den Adelsſtand hinaufklettern; es gelang ihm nicht, weil mehr dazu gehörte, als Reichtum und Rachäfferei. Bourdier, der Schlotbaron, iſt mit ſeinem Gelde ſozialiſtiſcher Deputierter geworden, bekommt als Schwiegerſohn einen Marquis, darf auf ſeinem Jagdſchloß den fremden Monarchen bewirten und iſt ſchließlich mit einem Miniſterporteſeuille beglückt, ehe er ſichs verſieht. Aber nicht mehr als Kapitaliſt, ſondern als doppelter Hahnrei ſeiner Maitreſſe und ſeiner Frau, die beide der König beehrt, heimſt Bourdier dieſe Ehren ein. Man muß den Weichſelzopf verfilzter Motive einmal gründlich auskämmen. Zunächſt ſchon iſt die Analogie mit dem Bourgeois gentilhomme gänzlich ſchief. Dieſer will ganz einfach in die höhere Klaſſe hinauf, Bourdier aber ſitzt in der herrſchenden Klaſſe und will ſeine unzweifelhafte Herrſchaft mit Deputiertenſchärpe und Miniſterporteſeuille dadurch aufputzen, daß er ſeine ſozialiſtiſchen Wähler, die Arbeiter, karreſſiert. Weder denkt er daran, Proletarier zu werden, noch hält er den Arbeiter für den regierenden Stand. Ferner iſt es nicht weſentlich typiſch für einen radikalen Politiker, daß er den Sohn ſeines gräflichen Wahlgegners zum Schwiegerſohn haben, daß er, um eines Ordens willen, einen fremden Monarchen bei ſich zu Gaſte ſehen will, und daß er ſich ſeine Geliebte und ſeine Frau von dieſem abſpenſtig machen läßt. Das gibt wohl Anlaß zu Epiſoden und Situationen, die amüſieren, aber nicht zu jenem elementaren Lachen, das den Verlachten auf den Fleck tötet. Eure Miniſter ſind gute Kerle — ſagt etwa der König, mehr Eduard übrigens als Leopold, wenn man ihn nur nicht aus jenem ſagenhaften Balkanlande geholt hätte, wohin ſeit Daudet die Romanmonarchen durchaus exilieren müſſen — ſobald ſie es erreicht haben, Miniſter zu werden, glauben ſie ihre Pflicht erfüllt und rühren die Hände nicht mehr. Warum wird dieſe Antitheſe nur ausgeſprochen und nicht in Handlung umgeſetzt? Vor der Naſe haben wir ja das radikal-ſozialiſtiſche Miniſterium, das auf ſeine Vergangenheit pfeift, am erſten Mai Armeekorps gegen die Arbeiter mobiliſiert und ſie beim erſten Streik über den Haufen ſchießen läßt. Schuldenmacher und Glücksjäger, die heute aus wer weiß welchen Quellen ihre noblen Paſſionen befriedigen. Und die Schar der Senatoren und Deputierten mit den trüben Heimlichkeiten ihrer Karrieren und Affären. Stoff genug für Dutzende von Molières und Beaumarchais von dem Ehrgeiz der drei ‚Königs‘-Dichter. Mehr als kurze Momentbilder oder knappe Bonmots fängt das Netz ihres Witzes nicht ein. Und nur auf dieſem

Digitized by Google

Niveau darf man auf eine kongeniale Darſtellung rechnen, wie ſie die Variétés boten. Die Lavallière allein, als Bourdiers zweite junge Frau, beſitzt vielleicht das Zeug dazu, über den Vaudeville-Stil hinaus jene groteske Linie zu ſchaffen, vor der man mit den hausbackenen Gefühlen, Ernſt und Scherz, nicht mehr auskommt. Während die meiſten weiblichen Sterne als Schneiderpuppen, krüppelig durch Schnürleib und enge Stöckelſchuhe, ſich dummdreiſt über die Bretter ſchleppen, vermag ſie ihren zierlich beweglichen, freien Körper als mimiſches Ausdrucksmittel aufs wirkungsvollſte zu brauchen.

Theaterbrand/ von Robert Walſer

Es war damals eine eigentümliche Zeit. Man muß über die Einzelheiten der damaligen ſozialen Weltordnung ſchweigen, weil man darüber in zu großen Zorn geraten müßte. Eine unerhörte Verſchwendungs- und Genußſucht, ein Luxus ohne gleichen herrſchte, wo man auch hinkam. Die Perſönlichkeit galt alles. Der Kühnheit und dem Ehrgeiz war alles geſtattet. Der Geldſack ſchrieb die Geſetze vor. Trotz dem Elend, in dem die Armen lebten, gab es entſetzlich viel Menſchen, derart, daß auf einzelne Menſchenleben nicht das geringſte Gewicht gelegt wurde. Eine Polizei gab es damals ebenſowenig wie eine Kirche; der Mörder konnte ungeſtraft morden, der Dieb ſtehlen, der Ungläubige ſpotten, der Starke triumphieren, die Kraft beleidigen, wann und wo und wen ſie wollte. Der Degen oder die Piſtole in der Hand war die einzige Waffe, Ungebühr abzuwehren. Dazumal mußte ſich jeder einzelne ſelber wehren und Recht und Billigkeit verſchaffen. Etwas allerdings beſaß dieſe ſchreckliche Epoche: ein glänzendes Theater. Die Schauſpieler glichen edlen, gewandten Rittern von Geblüt, ſo vortreffliche Manieren beſaßen ſie und mit ſo viel ausgeſuchter Feinheit wußten ſie ſich auf der Bühne zu bewegen. Auch was die Sprache betrifft, waren ſie erleſene und gut erprobte Meiſter. Malerei und Dichtung blühten in der üppigſten Weiſe trotz den Gefahren des Alltags; ja man möchte ſagen, daß dieſe edlen Blumen vielleicht gerade um der Schutzloſigkeit willen, welcher ſie ausgeſetzt waren, zu ſo unübertroffen ſchönen Blüten und Düften gelangten. Und erſt die Baukunſt. Die Städte glichen zu jenen Zeiten architektoniſchen Märchen. Entzückend luſtig wölbten ſich die ſchlanken Brücken über die zahlreichen tiefen Kanäle. Die hohen Faſſaden der Häuſer trotzten einen ſtolzen, ſchlimmen, aber ſchönen Geiſt aus. Wie geſagt. Na ja.

Eines Nachts, es wird ſo gegen zehn Uhr geweſen ſein, brach in einem der zahlreichen Theater der Hauptſtadt jenes von uns modernen Menſchen gottlob weit entfernten und in die Zeiten zurückverſunkenen Reiches Feuer aus. Hallo, Feuer! ſo tönte plötzlich ein Schreckensruf. Das Theater war dick voll von Zuſchauern, geſpickt und geſchlagen voll bis hoch oben.

Digitized by Google

Die Galerien erſt, die ſogenannten Flöhböden, glichen einem wimmelnden Ameiſenhaufen. Kopf an Kopf, Atem an Atem, Geſicht an Geſicht ſaßen dort oben die Menſchen aus den untern Volksſchichten. In den Logen ſaßen Prinzen und Prinzeſſinnen aus fürſtlichen Häuſern, prachtvolle, ſteinkalt ſcheinende Menſchenfiguren. Auch Geldleute, die nirgends fehlen, wo die anmutige Vornehmheit ſich zeigt, waren anweſend, mit dito Gemahlinnen mit flach abgezeichneten, weit vorragenden, Wohlleben ausſtrahlenden Brüſten. Diamanten blitzten an Hälſen, Perlen an nackten Armen, und die ſchmiegſamen, ringgeſchmückten Hände hielten einen Fächer, ein Spitzentuch oder ein Glas zwiſchen den Fingern. In der Mitte der Theaterdecke hing ein herrlicher Kronleuchter, blendendes Licht ausſtreuend, nieder. Das Orcheſter ſpielte. Solche Menſchen, die ſich an den Darbietungen der Bühne ſatt geſchaut hatten, promenierten in den Gängen hin und her, luſtig und nachdenklich, geziert und ſchön, getragen und einfach, in jeder Tonart, in allen nur erdenklichen Schrittarten. Aber Feuer, Feuer! Kein Menſch kümmert ſich jetzt um Tonarten.

Zu jenen liederlichen Zeiten gab es kaum eine Feuerwehr, aber abſolut keine Brandvorſichtsmaßregeln. Zuerſt ſchlug die Flamme, als wäre es ein ergötzliches Schauſpiel geweſen, zum Bühnenraum heraus. Einige wollten ſchon in die Hände klatſchen und bravo rufen, aber jetzt merkten ſie plötzlich, ſei es an der Bläſſe nachbarlicher Geſichter, ſei es an irgend einer unhörbaren Schreckensſtimme, die nicht das Ohr, ſondern die Seele zu vernehmen pflegt, daß es eine ernſthafte Flamme war, die da hervorſprang, ein Tier, ein furchtbares, mit dem nicht zu ſpaßen war. Auch jetzt gab es aber noch etliche, die nichts von dem Tiger wußten, der da urplötzlich geboren worden und zum Herrſcher des Theaterabends geworden war. Die Schauſpieler, die gerade ſpielten, ſchrien laut auf und flüchteten vom Kunſtfeld weg, und nun ſchrie auch das Publikum. Auf den Galerien erhob ſich eine neue Art Untier: die Angſt. Jede neue Minute ſchien jetzt irgend ein neues Ungeheuer gebären zu wollen. In einer der Logen, die der Adel beſetzte, ſtand an eine goldne Säule gelehnt Ritter Joſef Wirſich, einer jener Edelleute, die dem ſichern Tod pflegen ruhig ins Auge zu ſehen. Dieſer furchtbare Menſch verzog keine Miene, keinen Zug, keine Muskel ſeines ſtahlharten Geſichtes. Er ſchaute gleichgültig auf ins Furchtbare, das jetzt geſchah, und blieb unbeweglich.

Man muß nicht glauben, daß es zu den damaligen Zeiten eiſerne Schutzvorhänge, Rolladen oder derartiges gab. Nein, jenes Geſchlecht hatte für ſolche oder ähnliche Dinge kein Verſtändnis. Und nun das neue Tier, das da eben aufſtund: der paniſche Schrecken! Jetzt, Menſch, verzweifle an den Künſten deiner Kultur. Es gab jetzt einige ganz Kopfloſe, Verſtürmte und Verzweifelte, die ſich, da ſie keine Rettung mehr ſahen, von der Galerie mit dem unſinnigen Kopf voran in die Tiefe des Theaterraumes ſtürzten, auf Leute, die dort unten ſtehen und warten mußten, herab, auf Frauen herab, die verzweiflungsvoll und herzenzerreißend ſchrien, auf Knaben, die

Digitized by Google

zum erſten Mal in ihrem Leben ins Theater gehen durften. Das Verderben nahm ebenſo grauenhafte wie geradezu lächerliche Geberden an. Zwei oder drei Menſchen wurden durch den Ton der grauſigen Angſtſchreie vorzeitig getötet. Der Tod verzerrte ſein Geſicht ſowohl zu den komiſchſten wie zu den traurigſten Fratzen. Aber Joſef Wirſich, der typiſche Menſch jener Epoche, ſtund auch jetzt noch, als ob er ein ſchickſalwendender Gott geweſen wäre, unbeweglich.

Es waren auch Kinder im Theater. Man erbebe nicht, man verſetze ſich ins Zeitalter und man wird nicht weinen beim Tod eines unſchuldigen Kindes. Man verſetze ſich in beides: ins Zeitalter und in den Unglücksmoment, und man wird eine Furchtbarkeit, die jetzt beginnt, um ſich zu greifen, nicht allzu entſetzlich finden. Mütter zertraten ihre eigenen lieblichen Blüten; Männer riſſen Kindern ganze Büſchel Haare aus, und es gab ein ſchönes kleines Mädchen, dem mit Füßen ins Augenlicht getreten wurde. Ein Kampf entſtand, wie ihn die ſpätern Kulturen vielleicht nie wieder inmitten des alltäglichen Lebens erlebt haben. Frauen wurden an Säulen und Geländern erdrückt, und unterdeſſen fingen auch die Menſchen an zu brennen, zu brennen, wie Papier brennt. Aber was fürchterlicher brannte als Frauen, das war der erſtickende innerliche Jubel, der die Geretteten zu zerfreſſen drohte, als ſie ſich gruppenweiſe draußen in der Kälte und im winterlichen Froſt befanden, wo ſie ſich zu dritt und zu viert, einander ſchlagend vor Freude, in den knirſchenden Schnee warfen. Viele wurden irrſinnig.

Hunderte von Geängſtigten warfen ſich zu den Fenſtern des erſten, zweiten und dritten Stockwerkes blindlings hinaus, auf den harten Schnee hinunter, wo ſie mit zerſchmetterten Gliedmaßen liegen blieben. Einige von denen, die derart hinausſprangen, hatten feurige Flügel, ihre Köpfe brannten oder ihre Hände, und ſie ſahen wie merkwürdige Vögel aus, die ſchreien aber nicht fliegen konnten. Hundert Menſchen lagen im Treppenhaus auf einen rauchenden, verkohlte Aeſte emporſtreckenden Haufen zuſammengehäuft. Durch einen von dieſen Leichenhaufen arbeitete ſich Wirſich hindurch, es gelang ihm, er fing an zu brennen, er verſtand das Feuer zu erſticken, er ſchlug links und rechts mit ſeinen furchtbaren Kräften aus, er wollte leben, es kam ihm plötzlich der Gedanke, er müſſe leben, und er kam lebendig aus dem Rachen des Todes heraus. An der friſchen Luft angelangt, gab es ein Rettungswerk für ihn. Er fing mit ſeinen eiſenſtarken Armen zu Fenſtern herausſtürzende Menſchen auf. Die Haut ſeines Geſichtes und ſeiner Hände hing ihm in ſchwarzen Fetzen herunter, und dieſer Menſch fand den Mut, nachdem er die Brandſtätte verlaſſen hatte, zu ſeiner Freundin, der Gräfin Nidau zu gehen, die gerade zu dieſer Stunde eines ihrer berühmten Gaſtmähler gab. Er trat dort ein, man ſchrie auf bei ſeinem Anblick, und er lachte und bat, indem er ſeiner Herrin mit ſeiner verbrannten Lippe die Hand küßte, um die Erlaubnis, ſeinen Durſt löſchen und ein Glas Wein trinken zu dürfen.

Digitized by Google

Rundschau

Pariſer Oper

Ein künſtleriſches Erlebnis in der pariſer ‚Oper‘ — dieſe Tatſache iſt ſchon an und für ſich etwas Ungeheuerliches, ſchier Unfaßbares, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß es nicht die einheimiſchen Schwächen (denn über ‚Kräfte‘ verfügt die Académie de musique nicht) ſein können, die uns derartige Erlebniſſe vermittelt haben. Eine ‚Attraktion‘ der ‚season‘ mußte erſt kommen, um den Pariſern zu zeigen, daß es in der dramatiſchen Muſik auch noch einige andre Probleme gibt, als Bravourarien mit hohem C und noch höher fliegenden Balletteuſenzeben! Ein revolutionärer Sturmwind ſchien das ſteife, kalte Prunkhaus an jenen Abenden zu durchtoſen, da eine ausgeſucht treffliche Künſtlertruppe aus Moskau und Petersburg das düſtre Volksdrama ‚Boris Godunow‘ von Modeſte Muſſorgsky zur Aufführung brachte. Ich halte mich abſichtlich zurück. Wollte ich das innerlich aufwühlende Erlebnis der beiden Abende, an denen ich dieſen Boris Godunow, dieſen Uſurpator, an ſeinen Gewiſſensqualen dahinſinken ſah, wollte ich die ſtarken Eindrücke dieſer beiden Abende in Worte zu bannen trachten, die einigermaßen Erlebniskraft hätten, ich müßte mit Feuerzungen — ſchreiben können. Nicht etwa nur in dem abſoluten muſikaliſchen Wert der aus dem härteſten Felſenſchroffengeſtein geſchlagenen ruſſiſchen Urmuſik Muſſorgskys, auch nicht in der plaſtiſch-ſtiliſtiſchen Echtheit der Kuliſſen und Koſtüme, ſchließlich auch nicht allein in der lapidaren Größe der Darſtellung durch den Baßriesen Chaliapin und den ſieghaft freudigen Tenoriſten Smirnow und die menſchlich wahr empfindenden Chöre — nicht in einem dieſer Elemente allein liegt das Geheimnis der Zauberwirkung dieſes pariſer Ruſſengaſtſpiels, ſondern in dem geradezu fabelhaften Geſamtkunſtwerk, das wir da ſchauen und erleben durften. Niemals noch habe ich das Gliederpuppenunweſen der modernen Kulturvölker-Opernbühnen ſo beſchämend deutlich empfunden, wie in der ſtaunenden Betrachtung dieſer ruſſiſchen Menſchen, die uns das Leiden ihres geknechteten Landes an dem Beiſpiel einer Epiſode aus der blutigen Zarengeſchichte ihrer Heimat ſingend, agierend, geſtikulierend anſchaulich machten. Wo, wo nur waren mit einem einzigen Schlage alle Kliſchees von Opernhelden und Opernempfindungen, wo alle ähnlichen Spotttitel hingeraten? War das nicht tauſendmal mehr denn ein als Uſurpator verkleideter Bühnenheld, dieſer prachtvolle Boris Godunow des Chaliapin? Während dieſer geniale Sängerſchauſpieler uns die Gewiſſensnot Godunows mit geradezu Gruſeln erregendem Realismus ſezierte, war es uns, als klage und ſeufze die arme Seele des ruſſiſchen Volkes über ihr eigenes tragiſches Geſchick. Während Chaliapin-Boris im rieſenhaft ornamentierten Gemach ſeiner Kinder, von gräßlichen Wahnvorſtellungen zerfoltert, den ermordeten Zarenknaben leibhaftig auf ſich zuſchreiten zu ſehen glaubt, ſchweifte mein Auge wie gebannt über das ſeltſam feierliche bunte und doch faſt ſakral grandioſe Hausgewand des Uſurpators. Dann ſchien es, als ob

Digitized by Google

dieſes Gewand, als ob jedes einzelne der ſeltſamen Ornamente des Gemaches ringsum mitzureden, mitzuagieren beginne, und als ob die Muſik Muſſorgskys gleichſam nur diskret und doch beredt das furchtbare Leiden des unglückſeligen Boris untermalte. Kaum ein anderes Werk der zeitgenöſſiſchen Operngeſchichte — wenn wir einmal dieſes ſchon über vierzig Jahre alte und noch immer morgendlich neu wirkende Werk als zeitgenöſſiſch betrachten wollen — iſt derartig innerlich auf der Charakteriſtik einer einzigen, noch dazu männlichen und gar einer Baſſiſtengeſtalt aufgebaut, wie dieſer ‚Boris Godunow‘. Und der Vergleich mit Shakeſpeares Königsdramen trifft nicht etwa nur äußerlich zu. Nein, der packende Realismus der Muſſorgskyſchen Dialogmuſik, die unauffällige Verquickung mit volkstümlichen Elementen, die ſich in dem gewaltigen Körper dieſer von Ruſſentum ſtrotzenden Partitur förmlich einſaugen, ferner auch die geſchickte Einflechtung von Epiſoden, die doch ſamt und ſonders in direkter Beziehung zur Haupthandlung ſtehen — all dies iſt Shakeſpeariſch im Sinne ſcharfer Konzentration des dramatiſchen Gehaltes, der dramatiſchen Spannung. Wenn man durchaus will, kann man ja hier und da Opernhaftes entdecken. So hat ſich die Fachkritik natürlich mit Wonne auf ein Liebesduett zwiſchen dem falſchen Dimitri und ſeiner Geliebten Marina geſtürzt und in der Melodik und im Aufbau italieniſche Einflüſſe entdeckt, ohne auf die durchaus originelle Färbung der Harmonik auch während dieſer Szene zu achten. Viel zu oberflächlich aber hat man die Verwendung des Chores in dieſem Muſikdrama betrachtet. Hier handelte es ſich dem Librettiſten keineswegs lediglich um Gelegenheiten, recht viele Chöre einzuflechten, ſondern dieſer Chor Muſſorgskys iſt die Symboliſierung und die Verkörperung der ruſſiſchen Volksſeele zugleich, die zwiſchen fanatiſchem Dogmatismus und revolutionärer Erhebung hin und her ſchwankt. Wie hier Muſſorgskys Muſik mit der Sehnſucht und dem Leiden des Volkes mitklagt, gleichſam begütigend mit ſamtdunklen, väterlich warmen Gemütslauten, wie an andern Stellen wieder das frenetiſche, wilde Aſiatentum der entfeſſelten ruſſiſchen Volksmaſſe wie Kolbenſchläge aufſtampft, das iſt geradezu einzig und grandios. Freilich: es ſteckte aber auch ein geradezu dämoniſches Feuer in dieſer Maſſenregie Alexander Sanines, des Regiſſeurs der moskauer kaiſerlichen Oper. Dieſer begeiſterungsdurchglühte Mann ſcheute nicht die undankbare Mühe, ſich ſelbſt in das Gewimmel der Choriſten zu ſtürzen und dieſer Maſſe Atem, Anteil, Seele einzuflößen. Die Folge ſeiner Kunſt iſt eine direkt improviſatoriſch freie Bewegung der Choriſten, die nicht das mindeſte von Statiſtenſteifheit zeigen, ſondern faſt wie der antike Chor in die Handlung eingreifen. Die Koſtüme erheben ſich ebenſo wie die nach altbyzantiniſchen Originalen entworfenen Dekorationen weit, weit über das übliche Kuliſſenblendwerk. Jede Dekoration, jedes Koſtüm iſt bis ins kleinſte Detail echt und wirkt nicht nur wie raffinierte Theatermalermache. Dieſe Männer aus dem Zarenhofe, dieſe Weiber aus dem Volke ſcheinen wie in ſuggeſtivem Zwang ihre Rollen direkt zu erleben. Die mannigfachen Porträtköpfe der alten Männer wirken wie lebende uralte Gemälde ein. Am allerfabelhafteſten aber war die Größe, zu der Kapellmeiſter Felix Blumenfeld das Orcheſter der pariſer ‚Oper‘ erhob. Wie das mitging, wie das ſchön und präzis einſetzte und

Digitized by Google

nicht ermattete, bis zum Schluß — es war ein Fest!

Daß auch Carré an der Opéra comique in diesen Wochen eine russische Oper, das allzu sehr in die Breite gezogene, aufdringlich symbolische Märchen ‚Snegurotchka' von Rimsky-Korsakow aufführte, war taktisch ein großer Fehler. Denn weder der aus einem populären russischen Volksdrama von Ostrowski entlehnte Text dieses Märchens von der Schneefee, die bei den ersten Strahlen irdisch-sommerlicher Liebessonne dahinschmilzt (eine billige Symbolisierung des dem Sommer weichenden Frühlings), noch die Musik Rimsky-Korsakows wirken echt russisch eindrucksvoll. Diese Musik ist national gefärbt, ohne national erlebt zu sein: allerlei fremde Einflüsse durchkreuzen die einheitliche Wirkung der an sich teilweise anmutigen, aber viel zu kanonenstiefelhaft derb und blechern instrumentierten Musik. Die Inszenierung war in einem opernrussischen, allzu bunten und grellen Stil gehalten. Nur Frau Carré rettete durch ihre knospenhaft zarte Verkörperung der Titelrolle etwas von dem in dem Märchen latenten Duft und Zauber. Arthur Neisser

Das frankfurter Theaterjahr

Im Theaterleben der alten Kaiserstadt am Main mit ihrer alten Kultur vollzieht sich nunmehr seit Jahrzehnten der Betrieb in der ewiggleichen Weise. Man spielt elf Monate im Jahre, lebt von der Hand in den Mund und — — ist zufrieden. Man sollte es nicht für möglich halten, daß eine politisch so fortschrittlich und demokratisch gesinnte Stadt im Grunde genommen so erz-konservativ ist. „Was du ererbt von deinen Vätern hast; — erwirb es, um es zu besitzen!" So sagt sich der Frankfurter und deshalb geht er allwöchentlich einmal in die Oper oder ins Schauspielhaus, sitzt dort auf dem Platz des Vaters oder Großvaters und denkt frei nach Faust: „Mein Frankfurt lob ich mir, es ist ein Klein-Paris und bildet seine Leute!"

Was ihm geboten wird, nimmt der Frankfurter dankbar hin und verhält sich dem Neuen gegenüber sehr skeptisch. So kommt es denn, daß sich unter den beiden halbstädtischen Theatern mit ihrer respektablen Subvention ein drittes Theaterunternehmen kaum erhalten kann. Seit zwei Jahren kämpft das Residenztheater, eine Gründung von Otto Plöcker-Eckardt, der sich als Theaterdirektor so gar nicht bewährt, mit den Vorurteilen unsrer zahlungsfähigen Kreise und kann nicht dahin kommen, sich ein Stammpublikum zu erziehen. Eine weitere Theatergründung größern Stils, hinter der Herr Gustav Kadelburg stand, ja sogar ein Projekt Max Reinhardts sind schon im Vorstadium erstorben; teils aus finanziellen Gründen — Grund und Boden sind so teuer, daß Rentabilitätsmöglichkeiten nicht herauszurechnen sind — teils aus Gründen lokaler Natur, die in dem stark entwickelten Lokalsinn unsrer offiziellen Kreise zu suchen sind. Lediglich ein wanderndes Theaterunternehmen, eine Art Städtebundtheater, das in den Vororten und in gewissen Lokalen der Stadt zu erstaunlich billigen Preisen spielt, hat sich die Gunst unsrer offiziellen Kreise erringen können. Dieses Unternehmen ist nach einjährigem Bestehen als in sich gekräftigt und gefestigt anzusehen und wird, wenn nicht alle Vorzeichen trügen, in ein paar Jahren als ein Volkstheater im besten Sinne des Wortes anzusprechen sein. Das hat seinen Grund in dem stark entwickelten sozialen Sinn der Frank-

Digitized by Google

furter und in dem Umstand, daß unsre Theater, die ihre Pforten schon um sieben Uhr öffnen, und die auch an Sonntagen mit einem starken Abonnement rechnen, für den Arbeiter, den kleinen Handwerker und Handlungsgehilfen gar nicht in Frage kommen. Diese Leute, die mit den Groschen rechnen müssen, können keine Plätze erlangen, da unsre städtischen Theater schon in ihrer Platzeinteilung plutokratisch ‚zugeschnitten' sind. So fehlt eben in dem Theaterbetrieb als belebendes und befruchtendes Element die Konkurrenz, und der Schlendrian kann ruhig weitergehen. Von Jahr zu Jahr und in alle Ewigkeit.

Daß Stillstand Rückschritt bedeutet, beweist beispielsweise unsre Oper, die unter der Leitung des königlich sächsischen Direktionsrats Paul Jensen ein beschauliches Dasein führt. Obzwar auf einen respektablen Etat gestellt, bietet dieses Institut doch nur Alltägliches; seine Künstler finden, trotzdem darunter Individualitäten von namhafter Eigenart sind, nicht den Weg in die Welt; sie tragen nicht, wie in frühern Jahren, den Ruhm der frankfurter Oper in die Lande, weil eben spießbürgerliche Laune einen fatalen Kampf mit künstlerischer Scheingröße führt. Dazu kommt die Ohnmacht, Kunstwerte zu schätzen, Epigonenhaftes von Selbstschöpferischem zu unterscheiden und der Gefahr: Kunst mit Gunst zu verwechseln, zu entrinnen. Schade, daß die berufenen Männer, denen die Würde unsrer Kunstinstitute in die Hände gegeben ist, nicht schon längst dies alles empfunden haben: sie würden dann zweifelsohne darauf gesonnen haben, einen Zustand ein Ende zu bereiten, der nachgerade gefahrvoll wird. Denn — beispielsweise — was will es bedeuten, wenn eine Oper mit dreihundert Spieltagen im Laufe einer Saison mit drei Premieren und einigen wenigen Neueinstudierungen aufwartet und nur zweimal im Jahr in der Lage ist, mit dem Wagnerschen ‚Ring' zu dienen; zudem aber jedesmal genötigt ist, hierzu eine Aushilfskraft heranzuziehen, weil die neuengagierte Primadonna dem ‚Ring' aus dem Wege geht. All diese Ueberraschungen wären zu vermeiden, wenn unsre Oper zielbewußter arbeiten wollte und ihre Kräfte in gerechter Weise und gleichmäßig und wechselseitig beschäftigte.

Unser Schauspielhaus hat wiederum wacker gearbeitet, aber auch ihm waren, wie den meisten Theatern, die Erfolge versagt. Namentlich mit seinen Uraufführungen hatte Herr Claar Pech. Verdienterweise, denn auf ganz legalem Wege ist er nicht zu diesen Akquisitionen gekommen; jeder Autor, der sich zu Worte meldete, hatte mächtige Protektoren, die für ihn redeten. Es ist in der Tat tiefbedauerlich, daß derartige Günstlingswirtschaft noch herrscht. Sie schädigt namentlich in einer Epoche dramatischer Stagnation, weil sie dem Publikum die Begriffe verwirrt und es der Menge unmöglich macht, Talmi von Gold zu unterscheiden. Der erste, der sich hier eine Schlappe holte, war der berliner Kritiker Erich Schlaikjer, dessen Drama: ‚Außerhalb der Gesellschaft' einen glatten Durchfall erlebte, weil das übertriebene Pathos und die falschen Ehrbegriffe, mit denen operiert wird, abstoßend wirkten. Dann fiel ein Drama der hamburger Schriftstellerin Johanna Wolff (Die Meisterin) durch, und schließlich konnte die Renaissance-Komödie des frankfurter Epigrammatikers Moriz Goldschmidt: ‚Die Großen und die Kleinen' nur einen durch den Lokalpatriotismus gerechtfertigten Achtungserfolg erzielen. Von

Digitized by Google

zwei Schwänken, die Mitglieder unſers Enſembles auf dem Gewiſſen haben, iſt ebenſowenig zu reden, wie von den andern Stücken, die man uns dargeboten hat, denn man ſpeiſte uns aus der Futterkrippe, die man in Berlin nur zu gut kennt. Der Franzoſe Bernſtein verſorgte uns durch ſeinen ‚Dieb‘ und ſein ‚Baccarat‘ mit der erforderlichen Senſation, und die malträtierte ‚Anna Karenina‘ ſchluchzte ihre Sentimentalitäten ebenſo hinreißend ſchön wie Sudermanns Weibchen in dem Einakter-Zyklus: ‚Roſen‘. Daß Fuldas ‚Dummkopf‘ in ſeiner Vaterſtadt nur ein Reſpektsdaſein friſten konnte, ſpricht für die Tendenz und die Lebensmöglichkeit dieſes unmöglichen Theaterſtücks. Eßmanns ‚Vater und Sohn‘, Blumenthal-Kadelburgs: ‚Letzter Funke‘ (nomen et omen) ſtellten ſich ebenſo ‚zwiſchen Ja und Nein‘ wie das blutigen Oscars gleichnamiges Luſtſpiel, das ſozuſagen die Saiſon beſchloſſen hat. Wieds Satire ‚2 × 2 = 5‘ erhält ſich fortgeſetzt auf dem Repertoire, das im übrigen durch eine von Emil Claar beſorgte vortreffliche Inſzenierung der Hebbelſchen ‚Nibelungen‘ bereichert wurde. Erwähnenswert iſt noch die Durchführung eines Leſſing-Zyklus, der uns einen ganz vortrefflichen Nathan von Mathieu Pfeil brachte. Als künſtleriſche Potenz wurde dem Perſonal Grete Ilm zugeführt, die vom nürnberger Intimen Theater kam und deren darſtelleriſche Kraft ſich an Ibſens ‚Nora‘, an Wildes ‚Salome‘ und an Bernſteins problematiſchen Frauencharakteren mit ſicherm Takt und Erfolg erprobte. Von unſerm Oberregiſſeur Dr. Carl Heine iſt Neues nicht zu ſagen. Mit einem auffallend praktiſchen Spürſinn hat dieſer Mann herausgefunden, daß dem Frankfurter das nützt und frommt, was von alters her gangbar iſt. Und ſo wurſtelt er weiter; Montag wie Dienstag und Donnerstag wie Freitag. Und doch könnte unſer Schauſpielhaus eine führende Rolle ſpielen; es zahlt im Durchſchnitt beſſere Gagen als die Reichshauptſtadt und kann ſich, wenn es will, den Luxus einer individualiſtiſchen Regung geſtatten. Auch wenn die Herren Aufſichtsräte der geſchäftsführenden Theater-Aktiengeſellſchaft jammern, daß die Regie immer höhere Anſprüche an die Kaſſe ſtellt.

Ich wäre ungerecht, würde ich meine Jahresüberſicht ſchließen ohne ein paar lobende Worte für den Direktor des Reſidenztheaters Max Gabriel, der vom Rembrandttheater in Amſterdam kam und das Repertoire des berliner Reſidenztheaters pflegte, aber durch moderne Inſzenierung und ein muſtergültiges Zuſammenſpiel intereſſierte. Kurz vor Toresſchluß ließ er ſogar einen jungen frankfurter Autor, Wenzel Goldbaum, mit einem ernſten dreiaktigen Schauſpiel (‚Die Wahl‘) zu Worte kommen. In dieſem Stücke ſteckt ein guter Kern, denn es offenbart ein ſtarkes Talent, das nicht ohne Erfolg an Sardou gelernt hat und von dem ſpäter ſicher noch die Rede ſein wird.

Julius Wertheimer

Mannheim

Der verfloſſene mannheimer Theaterwinter erhielt ſeine Phyſiognomie, ſeinen künſtleriſchen Eigenwert faſt ausſchließlich von den Inſzenierungsverſuchen des Intendanten Carl Hagemann. ‚Hamlet‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Torquato Taſſo‘ erſchienen auf der zwar etwas voreilig, aber der bisherigen Kuliſſen- und Soffittenbühne gegenüber mit Recht ſo genannten ‚Idealbühne‘. Ihre Merkmale wurden gelegentlich der Hamlet-Aufführung hier beſprochen. Sie traten übrigens in etwas veränderter

Digitized by Google

Form am deutlichsten und vorteilhaftesten in die Erscheinung bei der Tasso-Inszenierung. Der Edelreife dieser Tragödie, die in der Provinz immer wieder zum Repertoirestück ganz gewöhnlichen Kalibers herabgewürdigt wird, war endlich einmal ein wahrhaft festlicher Rahmen geschaffen. Der antiken Ruhe in der Dichtung entsprach eine selten erreichte Ruhe der Farben und Formen in der Szene. Für diese Tat — denn es war eine — muß man Carl Hagemann von Herzen dankbar sein. Auf diese Dankbarkeit wird er in Zukunft noch größern Anspruch haben, wenn er sich noch etwas mehr vom szenischen Kunstgewerblertum fernhält . . . Und auf diese Dankbarkeit wird er in Zukunft keinen Anspruch mehr haben, wenn er das schauspielerische Niveau seiner Klassikervorstellungen nicht ganz beträchtlich zu heben vermag. Das ist ihm leider in dieser Saison noch gar nicht gelungen.

Köstlicherweise wurde ihm nicht dieser Mangel, sondern der Vorzug seiner Neuinszenierungen, die Emanzipation von der Kulissenbühne, in Mannheim schwer verdacht. Mit Zeitungsartikeln von unheimlicher Länge und Leere wurde gegen den verwegenen Neuerer vorgegangen. In den Frühlingstagen des Jahres 1908 ward der Kampf um die heiligsten Güter der Inszenierungskunst des vorigen Jahrhunderts ausgekämpft. Wenn ich nicht irre, haben sich die Mannheimer in ihrer Mehrzahl dafür entschieden, daß man im zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr unbedingt nach den ungeschriebenen Gesetzen des neunzehnten zu leben brauche. Die Stadtverwaltung, das Stadtparlament, der Theaterausschuß und der einsichtige Teil der Kritik haben von Anfang an dem zwanzigsten Jahrhundert die gebührende Ehrfurcht erwiesen. So behielt denn Hagemann Recht. Auch sonst konnte er einige Lorbeerblätter pflücken: er richtete mit außerordentlichem Erfolg monatliche Dichter- und Tonsetzer-Matineen ein. Desgleichen fand seine Neueinstudierung der ‚Fledermaus' am Anfang und der ‚Carmen' am Ende des Winters laute Anerkennung, diese sehr mit Recht, jene sehr mit Unrecht.

Ueberhaupt war das künstlerische Leben der Oper — trotz einem Heldentenor von grotesker Unzulänglichkeit — ein viel reicheres, vielgestaltigeres als des Schauspiels. Dessen Repertoire ging immer noch allzu unbekümmert an den Modernen vorbei und gab sich viel zu intim mit der Familie Blumenthal ab. Deshalb blieben wiederum viele Wünsche unerfüllt. Merkwürdigerweise verschwand Wedekinds ‚Erdgeist', Wildes ‚Salome' und einiges andre auf dem Wege von der Ankündigung zur Aufführung. Warum, weiß der Chronist trotz diversen Vermutungen nicht zu melden. Er gesteht aber gerne zu, daß ihm dieses rätselhafte Verschwinden viel angenehmer war als das Auftauchen einiger Ibsendramen in durchaus ungenügender Garnitur. (‚Rosmersholm', zum Beispiel, erlebte trotz guten Einzelleistungen eine unglaublich stimmungslose Wiedergabe, die dem Schauspielregisseur Reiter zu ‚danken' ist.)

Dem Schauspielpersonal fügten sich in dieser Saison einige ausgewachsene Talentlosigkeiten und einige unausgewachsene Talente ein. Von diesen nenne ich zwei: Alice Altman-Hall, eine in ihrer holden Selbstverständlichkeit entzückende Naive, und Traute Carlsen, ein kapriziös-echtes Persönchen mit unverkümmerter Bohemienne-Lust an ausgelassener Karikatur. Beide empfehle ich der ganz besondern Fürsorge der Schauspielregie. Hier gilt es einen reichen Schatz ans Licht zu ziehen! Hermann Sinsheimer

Digitized by Google

Vom hannoverschen Hoftheater

Ueber der Leiche des so jäh aus dem Leben geschiedenen Hoftheaterintendanten Bruno von Lepel-Gnitz hat sich die Erde geschlossen. Als ihm der Tod kaum die Augen zugedrückt hatte, wußte man uns schon von Berlin aus zu melden: „Paßt auf! jetzt ist es mit der Selbstherrlichkeit eures Hoftheaters zu Ende! die um Hülsen haben längst die Einverleibung Hannovers in den Theaterkonzern der berliner Generalintendanz beschlossen! man wird euch einen der Hülsenschen Lehrlinge hierhersetzen!" Ja, ein Superkluger wußte sogar schon den Namen des Delegaten zu nennen.

Von alledem haben wir keine Notiz genommen. Es widerstrebte uns, das Fell des Bären zu verhandeln, solange der Leib des Gefallenen noch warm war. Aber man lebt schnell, und das Leben ist unbarmherzig. Das Werdende und Künftige muß und darf uns mehr am Herzen liegen, als selbst schuldige Pietät. Die Frage der Neubesetzung des erledigten Intendantenthrones wird brennend. Wir wissen natürlich nicht, ob man in Berlin wirklich die Absicht hat, sich leichtherzig über die bisher üblich gewesene Form hinwegzusetzen und unser Hoftheater in eine berlinische Dependence umzuwandeln. Die ernste Pflicht aber fühlen wir, gegen diesen Modus energisch Stellung zu nehmen, ehe verantwortliche Instanzen ihn durch unverantwortliche Maßnahmen in die beklagenswerte Tatsache umzusetzen vermögen. Sagen wirs unumwunden: es wäre ein Schwabenstreich par excellence, wenn man die Unabhängigkeit der Hofbühne, an die sich für alle Hannoveraner eine so stolze Tradition knüpft, antasten wollte — politisch und künstlerisch ein Mißgriff, der sich schwer rächen müßte.

Man sage nicht: das Hoftheater ist unter der selbständigen Verwaltung von seiner ehemaligen Höhe so tief herabgestürzt, daß nur noch eine Besserung, keineswegs eine Verschlechterung der Verhältnisse erwartet werden kann. Das ist nicht stichhaltig. Solange die Selbständigkeit besteht, haben wir immer noch die Hoffnung, daß ein Zufall uns eines Tages einen Intendanten zuführen wird, der, eine starke künstlerische Individualität, neues Leben aus den Ruinen zwingt, einen tatenfrohen und ehrgeizigen Mann von feinem Geschmack, dem es gelingt, unsern arg verfahrenen Thespiskarren wieder auf die Höhe hinaufzudrücken, die in der Zeit der hannoverschen Könige sein vielbeneideter Standplatz war. Eine Knebelung unter die berlinische Oberaufsicht muß auch die letzte auf solchen Umschwung gerichtete Hoffnung zunichte machen. Die aller echten Größe, aller wahren Schönheit abholde Art, mit der die preußischen Hoftheater in den beiden letzten Dezennien von einem Stabe von Kunstbeamten heruntergeregiert worden sind, der fossile Geschmack, der dort das Repertoire macht: sie lassen keinen Zweifel, daß wir im Augenblick der Unterstellung unter die Gewalt des Herrn von Hülsen und seiner Leute am Architrav unsers Theatergebäudes den Spruch Dantes anbringen können: Lasciate . . . Ja, wenn ein Iffland noch in Berlin säße, wenn ein schöpferischer Geist die Geschicke der preußischen Hofbühne lenkte, wenn das warme Blut lebendigen Kunstschaffens durch diesen Riesenorganismus strömte, statt der gezuckerten Mandelmilch offizieller Approbation: dann könnte man an den maßgebenden Stellen vielleicht dem Gedanken das Wort reden, daß

Digitized by Google

das hannoversche Hoftheater von diesem Glanze profitieren und dadurch zu einem werbenden Faktor auch im politischen Leben werden solle. So aber —?! — Auf diesem Wege versuche man dieses Experiment beileibe nicht.

Um jedoch das lebensfähige Moment herauszugreifen, die Ausnützung zur politischen Propaganda: man halte Umschau nach einem Intendanten, der seine Befähigung, an so verantwortungsvolle Stelle zu treten, überzeugender als durch ein Offiziersportepee oder einige Fingergeläufigkeit auf dem Klavier nachweisen kann. Und wenn er selbst ein ganz gewöhnlicher Bürgerlicher wäre — einen ernsten, bewährten, selbst schaffenden Mann wähle man uns aus, der als kraftvoller Reorganisator unserm vornehmsten Kunstinstitut den belebenden Odem einblase. Dann wird man es erleben, daß die Renaissance der hannoverschen Hofbühne als ein Agens der Versöhnung sich bemerkbar machen wird bei allen, die grollend abseits stehen und zum Beweis für die Verschlechterung der Zeiten nur zu gern und nur zu berechtigt auf das Theater von einst und jetzt hinweisen.

Unbedingt: wir verlangen volle Autonomie für unser altbewährtes Hoftheater, aber bei dieser Gelegenheit gleich die Autonomie als immer dauerndes Zugeständnis, nicht als ein gnädiges Geschenk, das mit der größern oder mindern Beliebtheit des Intendanten an Sicherheit gewinnt oder verliert. Herr von Lepel-Gnitz war sehr wohl angeschrieben, und diesem an sich ganz erfreulichen, für Kunstfragen aber verteufelt nebensächlichen Umstand soll es zu danken sein, daß an dem Unabhängigkeitsverhältnis unsers Theaters nicht längst schon gerüttelt worden ist. Das muß anders werden. Das Schwert des Damokles ist ein durchaus unmoralisches Instrument und bleibt auf das steifste Rückgrat und auf die treuste Ueberzeugung nicht ohne Einfluß.

Wie man berichtet, hat die hannoversche Hofbühne unter dem Regime von Lepel sich wesentlich und für Berlin sehr angenehm dadurch hervorgetan, daß sie den alljährlichen erheblichen Schatullenzuschuß nur zum geringsten Teil zu verbrauchen pflegte. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn die künstlerischen Leistungen unter dem Erfolg dieser kaufmännischen Leistung nicht so, wie es leider der Fall war, gelitten hätten, und wenn das königliche Institut nicht durch gewisse Auswüchse der ihm aufgenötigten Sparsamkeit, besonders in Pensionsfragen, in den ziemlich übeln Geruch mangelnder Generosität gekommen wäre.

Nun aber liegt die Vermutung nahe, ja, sie kann wohl als Gewißheit angesprochen werden, daß diese unrühmlichen Begleiterscheinungen der guten (?) Finanzwirtschaft bei einer garantierten Selbständigkeit keinesfalls in dem Maße beobachtet worden wären. Die nur geduldete Selbständigkeit drängt dem jeweiligen Intendanten die Befürchtung auf, daß seine persönliche Beliebtheit am berliner Hofe allein vielleicht doch nicht dazu ausreichen möchte, ihn in seinem mit zahlreichen Annehmlichkeiten verbundenen Amt zu erhalten. Dann ist die Versuchung, die Stabilität der allerhöchsten Gunst durch budgetäre Triumphe zu fördern, natürlich außerordentlich groß, so groß, wie die Gefahr, daß Bemühungen in dieser Richtung auch dann erfolgreich bleiben, wenn das so nützlich verwaltete Institut gleichzeitig einem künstlerischen Niedergang zugetrieben wird.

Jetzt und hier wäre der geeignete Moment, der lächerlichen höfischen Ueberlieferung, die kunstfremde, kind-

Digitized by Google

lich dilettierende Kavaliere zu Theaterintendanten macht, zu brechen, und einen genialen, in Bühne und Literatur wurzelnden Mann an die Spitze unſers Königlichen Theaters zu berufen. Ihn laſſe man dann die traditionelle Subvention ruhig aufbrauchen, man drücke ſogar beide Augen zu, wenn die Summen ein wenig überſchritten werden. Abgeſehen von dem Nutzen, den die Kunſt von ſo gründlich veränderten Verwaltungsgrundſätzen haben würde — die angewendeten Kapitalien würden ſich auch, wie ſchon angedeutet, in politiſcher Hinſicht als äußerſt fruchtbringend erweiſen. Das prachtvolle Haus, in dem ſo ſchlechte Komödie geſpielt wird, iſt den Unverſöhnlichen ein immer aktives Wahrzeichen alter Königsherrlichkeit — mit bitterm Lächeln ſprechen ſie von dem Ruhm früherer Tage. Man beweiſe ihnen, daß dieſer Ruhm wieder aufleben kann, daß er nicht von dem Regiment unter der Krone, ſondern nur von dem hinter den Kuliſſen abhängig iſt, und man löſe das feierliche Verſprechen des alten ſeligen Kaiſers ein: Das hannoverſche Hoftheater ſoll im Glanz ſeiner Tradition erhalten werden! Hans Hauptmann

Der Fremdling von Murten

In dieſer dreiaktigen Tragödie von Emanuel von Bodman, die in Zürich zur Uraufführung gekommen iſt, belagert Karl von Burgund Murten. Die Not der Stadt iſt groß; ſie ſcheint dem ſichern Untergang entgegen zu gehen; noch eine Nacht und ihr Schickſal iſt entſchieden. Da löſt denn der nahende Tod alle Masken von den Seelen der Menſchen. Der Ratsſchreiber Heinz Schöni erinnert ſich der freudloſen Zeit an der Seite ſeiner Gattin, die ihm juſt begegnete, als er vor Jahren als Fremdgewordener in Murten einritt, erinnert ſich, wie er gewaltſam ſeine Liebe zu Lisbeth, des Bürgermeiſters Tochter, unterdrückt und ſeiner ‚Pflicht‘ gelebt hat. Nun vor dem ſichern Untergang drängt das Wozu alles ungeſtüm hervor.

Im erſten und zweiten Akt gewinnt Bodman unſer Intereſſe. Die Not der Stadt ſpiegelt ſich ſcharf wieder in den Perſonen des Ratsſchreibers und Lisbeths, und ihre endliche Vereinigung angeſichts des Todes erinnert an das Schlußkapitel von Zolas ‚Rom‘. Auch das Dürerſche: ‚Mich friert nach der Sonne‘ iſt fein verflochten in Heinzens Perſönlichkeit, der in Bologna ſtudiert und ſo Italiens freie Luft der Renaiſſance geatmet hat. Aber Bodman iſt zu redſelig. Gefühle, die nur einer Andeutung bedürfen, werden in voller Klarheit ausgeſprochen. So wird die Stimmung brüsk zerſtört. Der dritte Akt verdirbt dann alles, was man Gutes erhofft hatte. Hintertreppenromanſtil. Die rechtmäßige Gattin. Der empörte Vater. Die verſtändnisvoll liebende Mutter. Gezogene Schwerter. Nichts fehlt. Zum Schluß gibt es wieder einen feierlichen Moment: wenn Lisbeth ihrem Geliebten ſelbſt das Schwert umgürtet zum Kampf für Murtens Rettung. Worauf ſofort die Stimmung wieder verdorben wird, indem der Vorhang hartnäckig bleibt und ſich nicht eher ſenkt, als bis die Rettung Murtens durch die Züricher verkündet wird. Bodman ſollte lernen, daß es im Drama nicht immer blos darauf ankommt, zu reden, ſondern daß manchmal auch geſchwiegen werden muß. Felix Pinkus

Digitized by Google

Aus der Praxis

Annahmen

Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Henning Berger: Sündflut, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Alois und Wilhelm Mrstik: Maryscha, Drama. Wien, Raimundtheater.

Lothar Schmidt: Nur ein Traum, Lustspiel. Berlin, Berliner Theater.

Bernard Shaw: Der Arzt und der Tod, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

26. 6. Gebhard Schaetzler-Perasini und Richard Keßler: Manöverregen, Lustspiel. Lübeck, Stadthallentheater.

28. 6. Caldewin Treu: Die rote Brieftasche, Schwank. Cassel, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

1. 7. C. M. S. Mc. Lellan: Die Diebin, Schauspiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus (Sommerdirektion George Vilty).

3. in fremden Sprachen

Frankreich

Mouézy-Eon, Auzanet und Faral: Die Liebschaften Ovids, Komödie. Paris, Oeuvre.

Italien

Giannino Antona-Traversi: Die Märtyrer der Arbeit. Rom, Teatro Argentina.

Nino Martoglio: Der Letzte der Alagona. Mailand.

Tomaso Monicelli und Roberto Forges: Das Lager. Rom, Teatro Argentina.

Ferdinando Tirinanzi: Der Sieg der Besiegten. Florenz, Truppe Calabresi-Severi.

Neue Bücher

Dramen

Hermann Burte: Drei Einakter (Der kranke König, Drama. Donna Ines, Liebestragödie. Das neue Haus, Verslustspiel). Berlin, Wiegandt & Grieben. 150 S. M. 3,— (4,—).

P. P. Chrusen: Bühnenzauber, Lustspiel. Berlin, J. Harrwitz. 49 S. M. 1,—.

Oskar Ewald: Schatten. Vier Schattenspiele. Berlin, Harmonie. 144 S.

Fritz Hartmann: Der Wunderliche von Bevern, Trauerspiel. Wolffenbüttel, Julius Zwißler. 120 S. M. 2,—.

Ella Hruschka: Ferdinand Raimund, Bilder aus einem Dichterleben. Berlin, Curt Wigand.

Max Kempner-Hochstaedt: Die Schatten leben, Drei Bilder. Berlin, Continent. 164 S. M. 2,50.

August Jean Kieser: Madonna Felicità, Ein Renaissanceakt. Bern, Gustav Grunau.

Georg Lehmpfuhl: Eine Sommernachtsphantasie, Tragikomödie. Straßburg, Josef Singer. 286 S. M. 3 50.

Georg Ley: Der Weise und der Tod, Verspiel. Berlin Curt Wigand. 54 S.

Otto Mauz: Römer, Drei einaktige Dramen. Berlin, B. Behr. 107 S. M. 2,—.

Wilhelm Schöller: La belle Ferronnière, Ein Ereignis in vier Aufzügen. Wilmersdorf, A. R. Meyer. 66 S. M. 2,—.

Eduard Stucken: Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf, Tragikomödie. Berlin, Concordia. 60 S. M. 2,—.

Gräfin L. Uxkull: Cesare Borgia, Dramatisches Charakterbild. Berlin, Curt Wigand. M. 4,—.

Robert Walter-Freyr: Intermezzo, Dramatische Szenen. Hamburg, Hartung & Co. 53 S.

Goethe

A. Doebber: Lauchstädt und Weimar. Berlin, E. S. Mittler.

Digitized by Google

Eugen Segnitz: Goethe und die Oper in Weimar. Langensalza, Beyer & Söhne.

Gustav Wolff: Das Goethetheater in Lauchstädt, seine Geschichte und Wiederherstellung im Jahre 1908. Halle, Gebauer-Schwetschke.

Grabbe

Otto Nieten: Christian Dietrich Grabbe, sein Leben und seine Werke. Dortmund, Friedrich Wilhelm Ruhfus. 456 S. M. 10,—.

Maeterlinck

Ludwig Sehring: Maeterlinck als Philosoph und Dichter. Berlin. Hermann Seemanns Nachfolger. M. 1,—.

Theaterbetrieb

Herbert Hirschberg: Aus der Mappe eines Dramaturgen, Heitere und ernste Plaudereien. Berlin. Hermann Paetel. 88 S. M. 1,—.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Walther Hoof: Von Gauklern und Artisten. Velhagen und Klasings Monatshefte XXII, 11.

Ausland

H. C. Alwin: Das Ballett des weißen Zaren. Bühne und Welt X, 19.

Max Sylge: Das deutsche Theater in London. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 25.

Octave Uzanne: Französisches Theater von heute. Theatercourier 754.

Bühnentechnik

*** Wie mißt man den Verbrauch einer elektrischen Glühlampe? Theatercourier 754.

Dramatik

Alexander Elster: Einakter. Literarisches Echo X, 19.

Hans Franck: Wilhelm von Scholz. Der Deutsche VIII, 6.

Franz Herwig: Fritz Lienhards Bedeutung. Die Hilfe XIV, 26.

Goethe

Otto Francke: Goethe und sein Publikum. Bühne und Welt X, 18.

Das Theater in Lauchstädt. Bühne und Welt X, 19.

Edgar Istel: Eine neue Faustmusik von Max Schillings. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 23/24.

M. Kronenberg: Descartes und Faust. Morgen II, 27.

Ibsen

Expeditus Schmidt: Baumeister Solneß. Ueber den Wassern I, 8.

Juristisches

Edmund May: Theaterprozesse. Theatercourier 754.

München

Eduard Wahl: München als Musik- und Theaterstadt. Signale LXVI, 22.

Hans Winand: Der Faust der Münchener. Blaubuch III, 27.

Oper

Georg Richard Kruse: Otto Nicolai und die Malibran. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 9.

M.: Ueber die Mißerfolge deutscher Sänger in Amerika. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 23.

Eugen Segnitz: Lauchstädt. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 26.

Albert Tollmann: Mozarts Zauberflöte I. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XII, 9.

Operette

Edgar Pierson: Die lustige Witwe und ihr Komponist. Bühne und Welt X, 18.

Regie

Georg Witkowski: Die Regisseure des Mittelalters. Literarisches Echo X, 19.

Sänger und Schauspieler

Heinrich Glücksmann: Ludwig und Luise Martinelli. Wage XI, 26.

Ludwig Karpath: Leopold Demuth. Bühne und Welt X, 19.

Schauspielkunst

Ernst Ludwig Schellenberg: Zehn Gebote für Ibsen-Schauspieler. Masken III, 44.

Schiller

Adolf Kohut: Schiller als Humorist. Frühling I, 16/17.

Soziales

Paul Busching: Die soziale Bewegung der deutschen Orchestermusiker. Süddeutsche Monatshefte V, 6.

Edmund May: Sind Schauspieler klebepflichtig? Theatercourier 756.

Jahresberichte

Lustspielhaus

Die erste Hälfte der vierten Spielzeit unter der Direktion Dr. Martin Zickel wurde noch von Kadelburg-Skowronneks ‚Husarenfieber', dem

Digitized by Google

Schlager der vergangenen Saison, beherrscht. In der ersten Novität dieser Saison, dem Heller-Steinschen Lustspiel ‚Im Sperlingsnest', schuf Georg Engels seine letzte neue Figur. Im weitern Verlauf der Saison gelangte zur Darstellung: Onkel Bernicke, Schwank von Gustav Kadelburg; Vanne, Lustspiel von Richard Skowronnek; Bei uns da drüben, Kolonialschwank von Reimann und Schwartz; Tante Cramers Testament, Lustspiel von Edgar Hoyer; Die blaue Maus, Schwank von Engel und Horst. Es gastierte der holländische Schauspieler Henri de Vries, der in dem Einakter ‚Der Brandstifter' von Heijermans sieben Rollen kreierte. In einer Matinee wurde Karl Rößlers dreiaktiges Stilleben ‚Hinterm Zaun', als Weihnachtsmärchen ‚Peter Gerneklein', nach dem Englischen von Berta Pogson, gegeben.

Todesfälle

30. 6. Nikolaus Andrejewitsch Rimski-Korsakow in Petersburg. Geboren 1844 zu Tichvin. Komponist von Opern, die in Deutschland nicht heimisch geworden sind.

Die Presse

Gelbstern

Tägliche Rundschau: Das Stück steht durch seinen ganzen Witz jenseits jeder bestimmten Verhältnisse, jeder unmittelbaren Vergleichsmöglichkeiten, und wird eben dadurch zur Hohlspiegelkarikatur, zum Ding an und für sich, viel besser als die Mauscheleien des Herrnfeld-Theaters.

Nationalzeitung: Zum mindesten hätte einer der Autoren, der selbst in Zeitungen über Werke andrer urteilt, soviel Urteilskraft über sein eigenes Produkt haben müssen, daß er sich sagte: nicht jede Gemeinheit, die man im Leben ungestraft begeht, kann man auch auf der Bühne begehen.

Post: Ehrliche Moral sichert heute einem Theaterstück keine Anziehungskraft mehr: es muß mit grotesken, satirischen, niedrig-sinnlichen Elementen möglichst stark durchsetzt oder vielmehr aus ihnen ganz zusammengesetzt sein. So ist das Stück in Wahrheit viel gepfefferter als die mit äußerlichen Kraßheiten arbeitenden Sensationsschauspiele.

Börsencourier: Es ist ein anständiges Häufchen Verkommenheit und Gemeinheit, das die Verfasser hier zusammengetragen haben. Aber es spricht doch sehr für ihr Können, daß man sich das alles ruhig gefallen ließ. Sie haben die Sache geschickt angefaßt und gut gedreht und, abgesehen von gelegentlichen Breiten und dem etwas gequälten dritten Akt, auch eine hübsche Technik entwickelt.

Lokalanzeiger: Ein Stück, das in seinem innersten Kern unwahr anmutet. Und doch hat es unterhalten und starke Heiterkeit erweckt. Der Grund dafür? Eine witzige, durch scharfe Pointen wirkende Sprache. die den Zuhörern durchaus vertraut klang.

Morgenpost: Das Stück legt sich zwar das Etikett ‚Groteske' um, hat aber solche literarische Bauchbinde gar nicht nötig; es ist eine die Dinge skrupellos durcheinanderwürfelnde Schwankkomödie, über deren reale Unterlagen kein Streit entflammen muß. Ein bischen Satire, ein bischen scharfe Ueberschraffierung, ein Oeltropfen Sentimentalität und der Rest halbscherzhafter Ulk.

Berliner Tageblatt: Der erste Akt der unsaubern Handlung ist so sauber gearbeitet, daß man trotz der starken Auftragung des Allzubegreiflichen von einem geschlossenen Eindruck reden kann. Um so bedauerlicher tritt in den beiden folgenden Akten die theatralische Absicht hervor.

Die Nummern 29 und 30 erscheinen als Doppelnummer am 23. Juli. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Namensregister des ersten Halbjahrgangs 1908 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag.

Die Einbanddecke 1908 I, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der sechsundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten berechnet. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lession, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 29/30
23. Juli 1908

Karl der Fünfte/ von Willy Speyer

Der junge Dichter ist durch den Roman ‚Oedipus' (Berlin 1907, Bruno Cassirer) bekannt geworden. Jetzt wird von ihm (gleichfalls bei Cassirer) ein Drama erscheinen, aus dem hier ein paar Szenen folgen. Das Thema dieses geschichtlichen Schauspiels ist: Der unbeirrte Gang der Sterne und die Nebensächlichkeit auch der Größten unter uns. Karl der Fünfte glaubt, daß sein kaiserliches Wollen mit dem Gang der Gestirne verknüpft sei. Er glaubt an sich selbst als an ein principium mundi. Er glaubt, daß den, welchen ein göttlicher Wille erhob, menschliche Schwachheiten nicht berühren können; daß Unrecht, Freundschaftsbruch, Verrat notwendig und göttlich waren, wenn ein Erwählter sie handhabte. Man verwirft seine Aktionen — und das empört ihn. Er verliert die Herzen seiner Freunde — und er begreift es nicht. Er sieht zuletzt sein Wirken und Wesen von der Allgemeinheit verurteilt, vom Gang der Geschichte verneint — und es erscheint ihm belanglos, ja ohne Sinn, sich noch weiter durchzusetzen. Es ist bekannt, daß Kaiser Karl im Bannkreis eines Klosters gestorben ist, beinahe ein Mönch. Dieses Stück Geschichte aufleben zu lassen, war dem Dichter bedeutsamer als alles Grundsätzliche, bedeutsamer auch als die Tatsache, daß hier versucht ward, die Idee des Gottesgnadentums an ihrer untersten Wurzel zu erfassen. Vor allem andern hat er beabsichtigt, dem Zuschauer in einem festumgrenzten Gebilde das klirrende Rädergefüge eines großen Staatswesens darzulegen.

Dritter Aufzug

Gemach im Palast Anton Fuggers zu Augsburg

— — — — — — — — — — — — — —

Fünfter Auftritt

Karl. Granvella

Spanischer Grande (tritt schnell auf den Kaiser zu):
Herr, draußen bittet jemand um die Gnade,
Die Majestät zu dieser Stund' zu sprechen.

Karl: Ihr stört, Don Diego. — Wer?

Grande: Dess' Name ich

Digitized by Google

In keines Dritten Gegenwart Euch nenne,
Mein kaiſerlicher Herr.

Karl: Ihr ſtört, Herr Ritter,
Zum zweiten Mal. Ihr wißt, daß ich
Vor Herrn Granvella kein Geheimnis habe.

Grande: Ich werde eher ſterben, Majeſtät,
Als Euch den Namen vor Granvella nennen.

Karl: Ihr ſeid ſehr ſchnell mit Euerm Leben, Herr.
(Winkt Granvella, beiſeite zu treten)

Der Grande (neigt ſich raſch zum Kaiſer hinunter und flüſtert ihm einiges zu)

Karl (ſtößt den Stock auf den Boden):
Was ſprecht Ihr da? — Ihr täuſchtet Euch, Herr Ritter!

Grande: Nicht Täuſchung, Herr, ich ſah, wie —

Karl: Ei, das Kind!
Sieh da, das Kind! (Zum Granden)
Eilt jetzt — doch unauffällig!
(Zu Granvella)
Ihr haltet Euch nicht weit entfernt. Ich habe
Hernach noch Wichtiges mit Euch zu reden.

(Granvella durch die Haupttür ab. Der Grande ab durch eine Geheimtür. Ein Augenblick vergeht, dann öffnet ſich die Geheimtür. Agnes tritt ein, begleitet von einer Hofdame, die ſich ſofort zurückzieht)

Sechſter Auftritt
Karl. Agnes

(Sobald der Kaiſer Agnes erblickt, die an der nun geſchloſſenen Geheimtür ſtehen bleibt, ſteht er auf und geht leicht und ritterlich auf ſie zu)

Agnes (ſtarr, verängſtigt, mit großen Augen, bewegungslos):
Mein Kaiſer und mein Herr —

Karl: Ah, meine Durchlaucht!
Ich bin ſehr reich begnadet, daß Ihr heute,
Kurz vor dem Ehrentage Eures Gatten,
Euch meinem Hauſe alſo gütig naht.
Ich dank Euch für dies gütige Gedenken,
Sofern es ſich verlohnt, von Dank zu reden,
Wo doch mein ganzes Weſen dankbar Euch
Im Augenblick entgegenſtrömt.
(Er küßt die ſcheu dargebotene Hand mit ritterlichem Feuer)

Agnes: Mein Kaiſer —

Karl (rollt einen Sitz zu der Stelle herbei, wo Agnes ſteht)

Agnes (ſieht dem Kaiſer zu; plötzlich lacht ſie hell auf):
Ei je! Ich denk, Ihr habt die Gicht?

Karl: Wie, Fürſtin?

Agnes: Ihr geht ſo leicht! Mein Knappe geht nicht leichter!

Digitized by Google

Karl: Vor Eurer Jugend ſchämt ſich meine Krankheit.
Agnes: Wollt Ihr mich ärgern?
Karl: Aergern Euch? Wie das?
Agnes (ſetzt ſich): Weil Ihr von meiner Jugend ſprecht. Ich bin
Schon lang kein Kind mehr, und ich habe heut
Sehr Wichtiges mit Euch hier zu verhandeln. —
Herr, warum ſteht Ihr? Iſt das ſpan'ſche Sitte?
Karl: Erlaubt Ihr, daß ich ſitze, hohe Frau?
Agnes: Ei, das iſt hübſch! Das werd' ich Moritz auch —
(Erſchrickt. Scheu wie zu Anfang)
Mein Kaiſer und mein Herr, ich kam zu Euch —
Karl: Um mir zu danken. Doch, erlauchte Frau,
Was ich an Euerm Gatten, meinem Vetter
Und lieben Sohne Moritz heute tu',
Iſt meine Pflicht als Kaiſer dieſes Reiches.
Denn alſo groß iſt Eures Herrn Verdienſt
Um eben dieſes Reich, daß ich ihn freudig
Zur höchſten Würd' nächſt mir und meinem Bruder
Heute erhebe.
Agnes: Freilich, Herr, auch ich,
Ich freu mich furchtbar, daß der Moritz endlich
Ein Kurfürſt worden iſt, doch —
Karl: Doch Ihr wollt
Dem Schauſpiel morgen zuſehn? Nun, ſo laß ich
Flugs einen Sitz für Euch und Eure Frauen
Am Markte dort errichten, und Ihr könnt
Euch dann mit Stolz der Huldigung erfreun,
Die alle Welt dem Kurfürſten bereitet.
Agnes: Ei, wollt Ihr das? Ihr ſeid ſehr gnädig, Herr!
Ihr ſeid gar nicht ſo ſchlimm! Ich habe ſtets
Gedacht, Ihr wär't ein fürchterlicher Herr.
Wißt Ihr, warum? Ich hab einmal von Moritz
Um Euretwillen eins, zwei, drei — ja drei —
Herr, denkt Euch nur, drei Tag' Arreſt bekommen
Und mußt' drei Tage in der Stube ſitzen
Und mit den Mägden ſpinnen. Nun, was ſagt ihr?
Karl: Ich bin beſtürzt. Um meinetwillen, Durchlaucht?
Herr Moritz, Euer Gatte, iſt ſehr grauſam —
Agnes: Nicht wahr? Das ſag ich auch!
Karl: Doch bitt' — erzählt!
Agnes: Ein andres Mal. Ihr habt wohl mehr zu tun,
Als hier mit mir zu ſchwatzen, und Ihr wißt —
(Erſchrickt, ſcheu, zaghaft)
Ihr wißt ja noch nicht, Herr, weshalb ich kam!

Digitized by Google

Karl: Nun freilich weiß ich! Kamt Ihr denn nicht her,
Um zu erzählen, wie's geschah, daß Ihr
Um meinetwillen eins, zwei, drei — ja drei,
Drei Tag' Arrest bekamt? Erzählt mir dies,
Damit ich, Fürstin, Abbitte Euch tue!

Agnes: Abbitt'? Ei, das ist lustig! Denkt Euch nur,
Ich bin es ja, die hier abbitten muß! —
Ihr werdet mir nicht böse sein? — Nun gut!
Zu Halle wars. Der Mor und ich, wir jagen
Auf unsern Pferden im Galopp durchs Lager
— Wir jagen nämlich immer im Galopp! —
Voran ein Reiter, hinter uns ein Ritter
Und Christel von der Beschwitz —

Karl: Euer Knappe?

Agnes: Mein Knappe, freilich. Plötzlich, da wir just
Sehr schnell und lustig um die Ecke biegen,
Schreit unser Reiter vorne, zieht die Zäume
Zurück, stürzt hin mit seinem Pferd und ruft:
„Des Kaisers Sänfte!" Moritz, dieser Wicht,
— Er ist ein guter Reiter, müßt Ihr wissen —
Im wilden Lauf reißt er sein Roß zur Seite,
Es steht wie angewurzelt, und der Herzog
Zieht artig, Euch zu grüßen, sein Barett.
Dieweil Ihr nun aus Eurer dunklen Sänfte
— Trapp, trapp, halloh — so ging es durch die Straßen —
Höchlichst ergötzet ob des Reiterstückes,
Hinaus Euch beugt, sehr gnädig winkt und ruft —
Nun kommts —

Karl: Was nun?

Agnes: Der Moritz sagt mir stets,
Ich hätt' in den zehn Fingern hier zehn Teuflein,
Die tuen manches, was der Kopf nicht will —

Karl: Nun, Fürstin, was geschah —?

Agnes: Dieweil Ihr nun
Euch also gnädig neigtet, sprenge ich
Zur andern Seit mit Christel und dem Ritter
An Euch vorbei und — hui — mit der Peitsche
Im Uebermut, Herr — nur im Uebermut
Schlag ich zweimal mit Wucht auf Eure Sänfte! —
Der Moritz hat mir drum Arrest gegeben;
Er sagt, weil ich die Politik ihm noch
Verderben möchte. Doch ihr habt ja wohl
Von alledem gar nichts gespürt und könnt doch
Dem Moritz drum nicht zürnen und auch mir —

Digitized by Google

Nicht wahr, auch mir zürnt jetzo nicht, daß ich
Geschwind die Ehrerbietung so vergaß,
Die ich der Kaiserlichen Majestät
Doch schulde!

Karl: Zürnen, Fürstin, muß ich mir,
Daß ich zur einen Seite aus der Sänfte
Mich neigte, just da Ihr zur anderen
Herrlich auf schnellem Pferde mit Gefolg
Vorübersprengtet.

Agnes: Ei, Ihr seid sehr höflich!
(Sie steht plötzlich auf mit Tränen in den Augen)
Doch, Herr, Ihr sprecht so viel! Ich kam doch nicht
Zu Euch, um das Euch zu erzählen!
Ich kam doch deshalb nicht zu Euch, mein Kaiser!
(Sie schweigt. Denkt nach. Schüttelt den Kopf)
Nun weiß ich nicht mehr, was ich sagen wollte,
Und hatte mir doch alles überlegt!

Karl (steht auf; auf den Stock gelehnt, gütig):
Ihr kamt, von Euerm Vater mir zu sprechen.

Agnes (traurig): O Herr, von meinem Vater! Warum muß er
In arger Haft und großer Leibesnot,
Von allen Lieben fern, zu Nördlingen
Gehalten sein? Warum nur ärgert Ihr
Den Moritz und den Vetter Joachim?
Warum die Mutter, die erst kürzlich hier
Euch einen Fußfall tat? Warum den Bruder?
Warum die ganze Welt? Ists denn so wichtig,
Daß unser Vater im Gefängnis bleibt?
Ist es notwendig? Frommt es Euch, o Herr?

Karl: Was ist notwendig, Fürstin? Eines ist
Notwendig: dieses Reich hier zu regieren,
Wie Gott es will.

Agnes: Kann sich der Mensch denn nicht
Auch täuschen über seines Gottes Willen?

Karl: Der Mensch? Ja, Fürstin, doch der Kaiser nicht.

Agnes (mit erhobenen Händen):
Ich darf doch nicht mit Euch hier streiten, Herr!
Gebt meinen Vater frei!

Karl (sieht Agnes ernst und schweigend in die Augen, dann): Geduldet Euch
Noch eine kleine Weile und ich gebe
Den Vater frei.

Agnes (reicht dem Kaiser die Hand): Das wollt Ihr tun, mein Kaiser?

Karl: Das will ich tun.

Agnes: Gewißlich, treu und fromm?

Digitized by Google

Karl: Gewißlich, treu und fromm, so wahr ich hier
Mich an dem Odem Eurer Nähe freue.
Agnes: So darf ich gehn?
Karl (küßt ihre Hand langsam): Geht, Fürstin, grüßt den Gatten!
Agnes (geht zur Tür): Er wird nicht ewig in der Haft verbleiben?
Karl (an der Tür, mit geheimer Leidenschaft):
O Fürstin, alles dieses geht vorbei! (Hält lächelnd inne)
Nur eines bleibt —
Agnes: Nur eines? Und das ist? —
Karl: Ist diese Stunde, die Ihr gütig mir
Geschenkt.
(Agnes öffnet die Tür; man sieht die Hofdame. Agnes wendet sich in der Tür noch einmal um, winkt freundschaftlich, frei mit der Hand und verschwindet)

Siebenter Auftritt

Karl (am Fenster): Verdunkle, Herr, verdunkle diese Erde.
Gib Deine Nacht. Ich muß der Sterne Strahlen
Versichert sein, damit ich selig werde.

Du mußt sie mir zu jeder Stunde zeigen,
Denn groß sind Deiner hellen Tage Qualen
Für die, so Deiner Ewigkeit sich neigen.

Der Tag gebiert vergängliche Gefühle,
Ertrinkend in des Sternenhimmels Schweigen.
Ich liebe Deiner starren Nacht Gefühle.

Du mußt mir Deine Sterne wieder schenken,
Die du gesetzt als meine fernsten Ziele.
Ich muß zu ihnen meine Blicke lenken.

Ich muß mich aufrecht halten im Gewühle
Und darf der eis'gen Nächte einzig denken,
Der starren Hülle ewiger Gefühle.

Auf meines kaiserlichen Adlers Schwingen
Der Schein der Nächte und der Sterne spiele
Hoch im Gebirge, in den Wolkenringen.

Dann führt mich des Gedankens Kriegerstärke
Und Unermeßliches soll mir gelingen,
Dann baue ich an meinem Riesenwerke.

Dann steh ich fest zu meinem großen Werke.

Achter Auftritt

(Hinter der Bühne erklingt gedämpfter Waffenlärm, Unruhe und Bewegung)
Granvella (hinter der Bühne): Mein Kaiser — — öffne! — — Oeffne!
Karl (öffnet schweigend die Tür)

Digitized by Google

Granvella (kommt eilends herein): Höre, Herr,
Der Sachſe und der Brandenburger wollen
Audienz bei Dir noch vorm Empfang der Fürſten.
Karl: Weshalb? — Was ſoll der Waffenlärm?
Granvella: Die Wach',
Mein Kaiſer.
Karl (ſcharf): Herr Granvella, ſagt mir nun:
Was geht hier vor?
Granvella: Es iſt die Wach', mein Kaiſer!
Karl (ſtößt eine Tür auf, ruft ins Nebenzimmer):
Was ſoll der Lärm? — Weshalb ſind heute hier
Soviel Soldaten im Palaſt? Sprecht, Leutnant!
Leutnant (von innen):
Die Wach' — mein kaiſerlicher Herr, — — — die Wach' — —
Karl: Nun?
Leutnant (jögernd): Sie ward ums fünffache verſtärkt, mein Kaiſer!
Karl: Wer gab Befehl dazu?
Leutnant: Der Herzog Alba.
Karl (ſchlägt die Tür zu, ſtößt mit ſeinem Stock auf den Boden): Granvella!
Granvella: Herr?
Karl: Jetzt rede.
Granvella: Herr, Du weißt,
Der Herzog fürchtet Unruh für den Tag.
Karl (dicht vor Granvella):
Den Grund dazu, Granvella, will ich wiſſen.
Granvella: Nun denn, der Grund zur Unruh iſt der Landgraf.
Karl: Der Landgraf?
Granvella: Ja, der Landgraf. — Deutſchlands Stände,
An ihrer Spitz' die beiden Kurfürſten,
Sie murren, daß der Landgraf in der Haft iſt.
Karl: Lebt denn ſeit ein'gen Tagen auf der Welt
Nichts als Herr Landgraf Philipp? Haben wir
Nichts Größ'res zu beginnen hier in Augsburg
Als uns um Land'sverräter ſtreiten? Soll nicht
Hier auf der Tagung dieſem heil'gen Reich
Und meinem Haus ein ſolches Kaiſertum
Von ſolcher Größe, ſolcher ſtarren Dauer
Geſichert werden, daß Jahrtauſende
Im Segen leben müſſen? Sollten wir
An dieſem Philipp, dieſem Freund der Wildfuhr
Und eitlen Ketzer ſcheitern wie die Narren?
(Der Kaiſer ſtößt mit dem Stock auf den Boden)
Sieh mir ins Aug'!
Granvella: Herr —

Digitized by Google

Karl: Sag: war ich im Recht,
Als ich den Landgrafen gefangen nahm?
Granvella: Du warſt's, doch darum —
Karl: Sprich: ſteht in der Abred'
‚Kein ewiges Gefängnis' oder nicht?
Granvella: So ſteht — doch, Herr —
Karl: Bin ich alſo befugt,
Wenn dies mein Wille iſt, den Landgrafen
Zwei Tag' vor ſeinem Tode freizugeben?
Granvella: Du biſt befugt, doch darum iſt es nicht,
Daß ſich der Deutſche gegen dich empört.
Das aber iſts: die beiden Kurfürſten,
Sie ſchreien durch die Gaſſen, ihre Ehr'
Sei ihnen nichts, ſeitdem Du ſie betrogſt!
Karl (auffahrend): Ich ſie betrog? Betrog? Das ſagen ſie?
Granvella: Das ſagen ſie, und darum werden heut
Bei dem Empfang der Fürſten und der Stände
Der Heſſ', der Sachſe und der Brandenburger
Höchſt freche Rede gegen Dich erheben
Und Dich anklagen vor des Reiches Antlitz.
Dann ſoll Herr Moritz morgen bei der Krönung
Sich aller Fürſtenehre bar erklären,
Das Kurſchwert brechen und die Fahn' zerreißen,
Und beides Dir vor Deine Füße werfen!
Karl (erbleichend): So — hat — der Herr — die Hand von mir gezogen —
Jetzt bricht die Kaiſerwürde mir entzwei.
(Er ſinkt auf einen Stuhl. Pauſe. Dann ſich in feierlicher Würde aufrichtend)
Das kann nicht ſein, das kann mir nie geſchehen.
Nein, glaube nicht daran! Nein, dieſe Schmach
Kann mich nicht treffen. Unter dieſem Himmel,
Der bald verdunkeln wird, kann ſolches nie,
Niemals geſchehn. (Spöttiſch zu Granvella)
Du und der Alba, beide habt Ihr wohl
Ein wenig nachts geträumt von Julius Cäſar.
Ei, ei, der große Cäſar wurde nur ermordet,
Doch auf dem Dolch des letzten ſeiner Mörder
Spielte der Strahl von Julius Cäſars Ruhm,
Und Ruhm fuhr tief in dieſes Blut hinein.
Ich ſollte mehr als das ertragen müſſen?
Beſchimpft, geſchändet und mit Hohn beſudelt
Im Angeſicht des Volks und meiner Fürſten?
Nicht nur ermordet? Nimmermehr, Granvella!
Wie kann ich leben, ſpür' ich nicht den Hauch

Digitized by Google

Der Ewigkeit, mit der mich Gott umhüllt?
Nein, fort mit dem! Erstarrte nicht die Hand,
Die jemals, jemals frech sich noch erhob
Gegen des Kaisers große Majestät,
Und sank verdorrt und stumpf zu Boden nieder?
Ja, fort mit alldem, mit den Knechtsgedanken,
Die eine sternenlose Nacht gebar!
Sie werden nimmermehr zu Taten werden. —
Ich wollte einem Kinde Gutes tun.
Nun der Gedanke nur an Widerstand
In mir emporwuchs, bleib ich fest, nun will
Ich nicht zurück, nun soll der Landgraf doch
In seiner Haft verbleiben und verderben.

Offizier: Des Brandenburgers Kurfürstliche Gnaden.

Karl: Sie trete ein.

(Granvella geht auf ein Zeichen ab)

Neunter Auftritt

Der Kaiser. Kurfürst Joachim

(Joachim tritt ohne Gruß ein, bleibt dann finster stehen und sieht den Kaiser an, der seinen Blick erwidert. — Dann nach einer Stille)

Karl: Du willst —?

Joachim: Den Landgrafen.

Karl (zuckt leicht zusammen): Er ist in Haft.

Joachim: Du spottest.

Karl: Nun, so rede deutlicher!

Joachim: Ich habe nichts zu reden als dies Wort:
Der Landgraf.

Karl: Dieses Wort ist töricht, Bruder.

Joachim: Wenn Landgraf Philipp heute in der Sitzung
Nicht frei wird —

Karl: Nun, Herr Kurfürst Joachim? —

Joachim: So stell ich mich bei meinem jungen Vetter
In Kassel zur Verhaftung ein.

Karl: Nein, Bruder,
Das tust Du nicht, ich werd' von Deinem Worte,
Das Du im Wahne gabst, Dich heut' entbinden.

Joachim: Nur Gott löst mich vom Worte, Kaiser Karl!

Karl: Nun, so verbiete ich es Dir als Herr.

Joachim: Doch Gott befiehlt, der größer ist als Du.

Karl: Was weißt Du denn von unsers Gottes Willen?
Doch ehe Du nach Kassel Dich begibst,
Laß ich den Prinzen Wilhelm heut verhaften.

Joachim: So stell ich mich dem Bruder.

Digitized by Google

Karl: Höre, Kurfürſt,
Du treibſt es wild mit meiner Liebe!
Joachim: Nein.
Doch ich verzweifle, Herr! — Nun denn das Letzte:
Ich darf vor niemandem auf Erden knien,
Als nur vor Dir, den ich wie keinen liebte,
Von dem ich Ritterſchlag und Lehn und Tugend
Empfing, da ich ein Knabe war. Hier, Herr,
Knie ich vor Dir und ſpreche noch einmal:
Den Landgrafen! Gib mir den Landgrafen! (Er kniet)
Karl (eilends auf ihn zu): O Bruder, ſteh doch auf, das alles iſt
Vergänglich, alles geht vorbei! Du ſollſt
Nicht knieen, denn ich liebe Dich, mein Bruder! (Eine Stille)
Joachim (ſieht den Kaiſer geſpannt an, dann ſteht er langſam und bleich auf):
Ich hab' umſonſt gekniet. Nun, Kaiſer Karl,
Nun hüte Dich! Der heut'ge Tag bringt Schmach.
Karl (fährt auf): Ha, was war das?
(Man hört Moritz hinter der Bühne rufen)
Moritz: Frei Zutritt, ſag ich Dir!
Frei Zutritt zu des Kaiſers Majeſtät!

Zehnter Auftritt

Moritz (tritt ein): Mein Kaiſer und mein Herr! Ich komm geſchwind
Am heut'gen Tag zu Dir, um noch einmal
Für alle Gnad' und Liebe Dir zu danken,
Die Du ſo väterlich mir ſtets erwieſen
Und die Du morgen deutlich zeigen willſt.
Damit ich aber jetzo vor der Welt
Gereinigt ſtehe, makellos und treu,
Wie es mein heilig Amt mir anbefiehlt,
So bitt' ich Dich, mich heute bei der Sitzung
Sowie den Bruder Brandenburg —
Joachim (vorn übergeneigt): Nun, Moritz —?
Moritz: Von unſerm Worte zu entbinden, das wir
Im Leichtſinn unſerm Vetter Philipp gaben.
Joachim (fährt auf): Moritz!
Karl (geht auf Moritz zu und umarmt ihn):
Ich danke Dir, mein Sohn, Du ſollſt
Von Deinem Wort vor Fürſten und vor Volk
Gelöſt ſein. Guter Bruder Moritz, Dank!
Granvella: Es nahen ſich des heil'gen Reiches Stände.

Elfter Auftritt

(Karl nimmt auf dem Thronſitz Platz. Moritz ſtellt ſich als einziger neben den Kaiſer. Joachim bleibt an der Türe ſtehen. Zu Füßen des Thron-

Digitized by Google

ſitzes: Alba und Granvella. Unter dem Raſſeln von Trommeln treten des Reiches Fürſten und Stände ein. Sie neigen ſich vor dem Kaiſer und ſtellen ſich dann auf. Man bemerkt: Johann von Küſtrin, Albrecht Alcibiades von Kulmbach-Brandenburg, Johann Albrecht von Mecklenburg, die vier geiſtlichen Kurfürſten und Anton Fugger als Vertreter Augsburgs. Darauf als Letzter: Prinz Wilhelm von Heſſen, ein Knabe noch von ungefähr ſiebzehn Jahren, blond, keck, frei. Sobald er eintritt, geht Moritz auf ihn zu, nimmt ihn an der linken Hand und führt ihn vor des Kaiſers Thron.

(Prinz Wilhelm beugt ein Knie)

Moritz: Die Majeſtät des Kaiſers möge gnädigſt
Geſtatten, daß ich meinen jungen Vetter,
Den Prinzen Wilhelm, Landgraf Philipps Sohn,
Der Huld und Güte Seiner Majeſtät
Empfehl'.

Karl: Ich danke Eurer Gnaden.
Seid mir gegrüßt, mein junger Prinz von Heſſen!

(Er reicht dem Prinzen die Hand, der ſie küßt und dann zurücktritt)

Karl (ſich erhebend): Fürſtprimas, Erzbiſchof von Köln, erteilt
Das Wort!

Der Fürſtprimas: Der Prinz von Heſſen hat das Wort!

(Bewegung)

Karl: So ſprecht, Prinz Wilhelm!

Wilhelm: Alſo ſpreche ich:
Die Majeſtät des Kaiſers und die Kur-
Und andern Fürſten, Biſchöfe und Ritter,
Und Städte unſers heil'gen röm'ſchen Reichs
Deutſcher Nation — ſie geben mir Verzeihung,
Daß ich, der Jüngſte im erlauchten Kreis,
Hier laut und keck das Wort vor allen führe.
Um dieſer Jugend willen ſollen ſie
Auch Nachſicht üben, wenn ich meine Worte
Nicht recht geſchickt und nicht beſcheiden wähle.
Denn was mich treibt, Ihr Herren, hier zu reden,
Iſt nicht mein Kopf und meines Kopfes Werk,
Iſt menſchliches Gefühl und Menſchenpflicht:
Die Pflicht des Sohnes gegen ſeinen Vater,
Der ſich in Kümmernis und Not befindet!

(Beifälliges Gemurmel)

Und ſo erlaube mir die Majeſtät,
Daß ich vor ihren höchſten Untertanen
Sie eines frage.

Karl: Fraget, Prinz von Heſſen!

Wilhelm: Will Kaiſerliche Majeſtät geruhen,
Noch heute in der Sitzung meinen Vater,
Den Landgrafen von Heſſen, freizugeben?

Digitized by Google

Karl: Das will ich nicht, denn daß in Haft er bleibe,
Erfordert dieſes heil'gen Reiches Ehre.
Wilhelm: So klag' ich nun die Majeſtät des Kaiſers
Vor ihren höchſten Untertanen an.
Ich klage, daß die Majeſtät des Kaiſers
Von ihren Räten ſchlecht beraten war,
Als man den Landgrafen in Haft genommen.
Denn dieſe Haft iſt Unrecht und ein Schimpf!
Alba: Hütet die Zunge, Knabe!
Der Fürſtprimas (auffahrend): Herzog Alba!
Ihr ſchweigt in der Verſammlung deutſcher Stände.
Alba: Der Kaiſer ward beleidigt!
Karl (ſteht auf): Haltet Ruh!
Fahrt fort, Prinz Wilhelm! (Setzt ſich)
Wilhelm: Alſo ſpreche ich:
Unrecht und Schimpf iſt meines Vaters Haft.
Steht nach den Pergamenten auch das Recht
Auf Seite Kaiſerlicher Majeſtät,
Ward meinem Vater oftmals doch verſichert
Von Räten Kaiſerlicher Majeſtät,
Daß nach der Zer'monie frei in die Lande
Der Landgraf reiten dürft'. — Doch meines Vaters
Meinung, daß dies geſchehen könnt', ward noch
Beſichert —
(Pauſe. Allgemeine Spannung)
Der Fürſtprimas: Prinz, beendigt!
Wilhelm: Beſichert
Durch Ehrenwort des Kurfürſt' Joachim
Und Herzog Moritz.
Albrecht Alcibiades: Kurfürſt Moritz!
Wilhelm: Herzog!
So klage ich die beiden hohen Fürſten
Vor ſeiner Kaiſerlichen Majeſtät
Und ihren höchſten Untertanen an,
Daß ſie im Leichtſinn von den ſpan'ſchen Räten
Der Majeſtät geſchwind ſich täuſchen ließen,
Daß ſie im Leichtſinn dann ihr Wort verpfändet!
(Allgemeiner Tumult. Moritz lächelt, Joachim wie zuvor finſter an der Tür)
Albrecht Alcibiades: Ihr redet als ein Knabe, Junker Wilhelm!
Wilhelm: Ich rede, Markgraf, wie ich reden muß!
Moritz: Du redeſt unklug!
Wilhelm (errötend, hitzig): Hei, ich rede unklug?
Ich rede recht!
Johann von Küſtrin: Sprich weiter, guter Junge!

Digitized by Google

Stimme aus den Ständen: Fürſtprimas, laßt ihm nicht das Wort!
Stimmen: Das Wort!
Laßt ihm das Wort!
Johann Albrecht: Primas, gebiete Ruhe!
Der Fürſtprimas: Ruhe! Die Majeſtät hat ſich erhoben!
Karl (iſt aufgeſtanden): Ich will den Prinzen weiter ſprechen hören!
(Setzt ſich. Stille)
Wilhelm (zieht ein Pergament hervor):
Da nun des Kaiſers Majeſtät die Ehre
Der beiden hochgedachten Fürſten jetzo
Nicht ſchützt und meinen hohen Vater freigibt,
So will ich Sicherheit gemäß der Urkund.
Ich fordere —
Moritz: Du raſeſt, Knabe Du —!
Wilhelm: Ich fordere, daß ſich Herr Herzog Moritz
Und Kurfürſt Joachim von heute an
In dreizehn Tagen zur Verhaftung ſtellen
In Kaſſel, wo ich jetzo Landgraf bin. (Großer Tumult)
Stimmen: Fürſtprimas! Nimm ihm endlich doch das Wort!
Andre Stimmen: Her mit dem Wort! Er weiß es nicht zu führen!
Eine Stimme: Mich deucht, der Prinz weiß gute Red' zu führen!
Karl (aufſtehend): Seid ihr zu Ende, junger Herr von Heſſen?
Wilhelm: Ich bin zu Ende.
Karl (erhoben): Wohl, Herr Prinz von Heſſen,
Gebt mir das Pergament!
Wilhelm: Herr, nimmermehr!
Karl: Das Pergament!
Wilhelm: Der Vater hat befohlen,
Mit meinem Leben nur das Pergament
Zu laſſen.
Karl: Ich befehle Euch, Prinz Wilhelm,
Mir augenblicks das Pergament zu geben.
Viele (ſchreien auf): Entreißt es ihm! Her mit dem Pergament!
(Dem Prinzen wird das Pergament entriſſen. Er zieht ſein Schwert. Alle ſtehen wie gebannt)
Karl (das Pergament in den Händen): Ich löſe Kurfürſt Moritz, löſe auch
Den Kurfürſten von Brandenburg vom Wort,
Das ſie geblendet und bedachtlos gaben!
(Der Kaiſer zerreißt das Pergament. Prinz Wilhelm ſchreit auf und will ſich auf den Kaiſer ſtürzen. Der Kaiſer ſteht unbeweglich. Alba zieht. Ein ungeheurer Tumult erhebt ſich. Da ruft, alles übertönend, von der Tür aus mit mächtiger Stimme)
Joachim: Prinz Wilhelm, tapfer Vetter, hier mein Schwert!
In dreizehn Tagen ſtell ich mich zu Kaſſel!

Digitized by Google

Karl (ſchreit auf): Moritz von Sachſen, ſtütze mich! Ich wanke!
(Ein Schrei aller. Der Kaiſer greift nach ſeinem Herzen und ſinkt erbleichend auf den Stuhl)
Alba (im Vordergrund, Schwert gegen Joachim):
Dem Kaiſer iſt nicht wohl!
Moritz: Helft, Fürſten, helft!
(Tiefe Stille. Joachim ſteht mächtig und groß im Vordergrund; er läßt das Schwert, das er dem Prinzen Wilhelm hinhält, langſam ſinken)
Vorhang

An die Kokette/ von Peter Altenberg

Kann ich verzeihen, daß es wieder regnet?!?
Und wenn es ſein muß, immer regnen wird?!?
Darfſt Du um etwas mich um Verzeihung bitten, das außerhalb Deines guten Willens iſt?!?
Ich kann verzeih'n, daß Du unanmutig gehſt,
nicht ſchwebſt in freudigen Leichtigkeiten — — —;
obzwar's mein Auge ärgert und es lieblos macht — — —;
ſchwerfällige Nymphen ſind ein böſer Gegenſatz — — —.
Ich kanns verzeih'n, denn Uebung könnte bei gutem Willen es noch ändern — — —.
Doch wie ſoll ich Dir die ‚inneren Mächte' verzeih'n, Dein Schickſal, das Du miterhalten haſt in Deinen Nerven?!?
Soll ich Dir Vater, Mutter, Großeltern verzeih'n und alle Deine Ahnen?!?
Wenn Du's von mir verlangſt, verzeihe ich!
So verzeihe ich der Kreuzotter, die den Todesbiß gibt wegen nichts.
Sie ſticht — weshalb, niemand kann es ergründen!
Ja, ich verzeih' und ſterbe!
Iſt es anſtändig, Verzeihung zu verlangen, zu erwarten, für Sünden, die man nicht laſſen kann?!?
So eine Friſt ſich zu verſchaffen von verlogenem Frieden?!?
Darf die Kokette uns um Verzeihung bitten?!?
Sieh, Roſita, ich werde alſo Dein gutmütiges Bemüh'n gerührt betrachten — — —;
ja, tief, tief gerührt!
So ſchau ich zu, wie eine edle Seele mit ihren Höllen kindiſch kämpft — — —.
Verzeihung, tragiſcheſtes aller Worte!
Kann ich verzeihen, daß es wieder regnet?!?
Und wenn es ſein muß, immer regnen wird?!?
Geliebteſte, laſſ' uns ohne Verzeihung leben!
Die Sünden ſind des Tages und der Stunde — — —
vielleicht lohnt ſich das Ganze doch der Qual!

Digitized by Google

Der Zerriſſene

So gewiß eine lebendige Fliege mehr wert iſt als ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geſchnitzter toter Adler, ſo gewiß ſteht eine gute Poſſe höher als ein mittelmäßiges Trauerſpiel, und ſo ſicher wird ein Kunſtverſtändiger auf einen einzigen Neſtroyſchen Witz de première qualité eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben.“ Und ebenſo zweifellos hätte Hebbel auch einen großen Teil des abgelaufenen Spieljahrs für dieſen allerletzten, allerluſtigſten Abend geopfert. Es war ein Stahlbad, aus dem man freier, kräftiger, lebensfreudiger und um ſo dankbarer wieder auftauchte, mit je geringern Erwartungen man hineingangen war. Vor zwölf Jahren war ‚Der Zerriſſene‘ durchgefallen, vor vier Jahren hatte der ‚Jux‘ gelangweilt: war man da nicht beinahe berechtigt, den Erfolg des Brahmſchen ‚Lumpacivagabundus‘ auf Kainz und Rittner, Reicher und Niſſen, Lilli und Elſe Lehmann weit eher als auf Johann Neſtroy zurückzuführen und kein nennenswertes Vertrauen zu einer Vorſtellung zu hegen, der ſolche Helfer fehlten? Nun denn: im Verlauf der Begebenheiten, um mit dem vortrefflichen Schloſſer Gluthammer zu reden, wird es klar werden, daß Neſtroy zwar dem ſtärkſten Grade von ſchauſpielender Unfähigkeit und regieführendem Unverſtändnis nicht mehr gewachſen, daß er aber noch heute lebendig genug iſt, um auch ohne nachſchaffende Talente vom höchſten Rang die reinſte, beglückendſte Heiterkeit zu verbreiten. Das war immer unendlich viel. Es ſollte unſchätzbar ſein in einer Zeit, wo die überwiegende Zahl der deutſchen Theaterbeluſtigungen nur durch franzöſiſche, engliſche und däniſche Einfuhr unſchädlich gemacht werden kann. Unſre Direktoren würden alſo vaterländiſch, menſchenfreundlich, literariſch und geſchäftstüchtig zugleich handeln, wenn ſie es wieder einmal mit Neſtroy verſuchten. ‚Frühere Verhältniſſe‘, ‚Freiheit in Krähwinkel‘, ‚Zu ebener Erde und im erſten Stock‘: weſſen Perſonal nicht allzu norddeutſch und nicht allzu pathetiſch geſtimmt iſt, der wird es nicht bereuen, dieſe Stücke hervorgeſucht zu haben. Man braucht ihren Verfaſſer, in dem Beſtreben, ſeine Bedeutung gebührend zu bezeichnen, nicht gerade einen Weiſen zu nennen. Neſtroy wäre wahrſcheinlich auch in einem andern Staate und unter günſtigern Verhältniſſen kein Ariſtophanes geworden. Aber es genügt, daß er wurde, was im vormärzlichen Wien ein Satiriker werden konnte: ein Poſſendichter von geiſtiger Ueberlegenheit, an Ort und Stunde nicht gebunden, ein Poet ſeines Genres und einer ſeiner klaſſiſchen Vertreter.

Den ‚Zerriſſenen‘ hat Gelehrſamkeit dadurch herabzuſetzen gemeint, daß ſie ihn von einem ähnlichen, auch ähnlich betitelten franzöſiſchen Schwank

Digitized by Google

ableitete: von Duverts und Laurannes ‚L'homme blasé'. Noch größere Gelehrſamkeit darf und muß ſie damit ſchlagen, daß ſie feſtſtellt, mit wie vollkommener Erfolgloſigkeit ein Zeitgenoſſe Neſtroys, namens Kugelwieſer, denſelben Schwank bearbeitet hat. Es wird alſo doch wohl an Neſtroy liegen, und es liegt auch an ihm. Die Vorlage holt ihre Wirkungen aus den Verwechslungen, Maskierungen und Mißverſtändniſſen, die ſich ergeben müſſen, wenn zwei leidlich lebendige Menſchen einander für tot und ſich ſelbſt für den Mörder des andern halten. Danach würde heute, wo ſolche Komödien der Irrungen mit ganz andern Raffinements zu arbeiten gelernt haben, kein Hahn mehr krähen. Neſtroy iſt unverwüſtlich, weil ihm weniger wichtig iſt, was ſeine Figuren tun, als was ſie ſagen, und was ſie ſind. Sie haben alle ein loſes Mundwerk. Daraus praſſeln unaufhörlich Einfälle hervor, in denen ſich bald kauſtiſche Bosheit und bitterer Sarkasmus, bald gemütlicher Spott und treuherzige Freude am G'ſpaß Luft macht. Das geht aber nicht etwa kunterbunt durcheinander, wie bei unſern pſeudodramatiſchen Witzbolden, denen ihre Freiherren und deren Kammerdiener gleich liebe Kinder ſind. Neſtroy war mit ſeiner Vaterſtadt durchaus verwachſen. Er wußte, wie der Durchnittswiener überhaupt und im beſondern über eine Frage des Tages dachte, und er wußte naturgemäß auch, wie er ſelbſt darüber und über Gott und die Welt zu denken hatte. Dieſe Zweiteilung zieht ſich durch ſeinen ganzen Dialog. Der Schloſſer Gluthammer hat einen andern Horizont und eine andre Ausdrucksweiſe als der zerriſſene Kapitaliſt Lips, der in der Anlage den Timon und Alceſte ſo ähnlich iſt, daß man ihn auch für ein Stück Selbſtporträt des galligen, menſchenfeindlichen Neſtroy nehmen kann. Das Porträt wird nicht fertig, weil in den letzten beiden Akten das Vergnügen an ſchnurrigen Epiſoden den Hang zur Menſchengeſtaltung überwuchert. Aber der naive Lebensinhalt des gegenſpielenden Volkes iſt ſcharf und feſt erfaßt und in realen Typen verkörpert, die über die Vergänglichkeit der primitiven Mache hinaus ihre Echtheit bewahrt haben. In dieſen Typen ſteckt bei aller burlesken Übertreibung ſoviel detaillierte Wirklichkeit, daß eine Vorſtellung ihres Eindrucks ſicher iſt, die über ein Fähnlein mühelos komiſcher Menſchendarſteller gebietet und keinem allzu geiſtreichem Regiſſeur ausgeliefert iſt.

Bei Brahms ‚Lumpacivagabundus' war ſowohl die poſitive wie die negative Bedingung erfüllt. Der frühere berliner ‚Zerriſſene' ſcheiterte an der Schauſpielkunſt des Schillertheaters, der ‚Jux' an der Regiekunſt des Neuen Theaters. Reinhardt wollte den ‚Jux' ſelbſt da, wo er am ausgelaſſenſten iſt, nicht blos als platte Poſſe von heute geben. Er wollte

Digitized by Google

zugleich die Zeit zopfigen Bürgertums, idyllischer Beschränktheit, deutsch-österreichischer Kleinstädterei wieder herstellen — aber: er wollte sie auch parodieren. So gingen ein deutlicher Possenstil, eine anspruchsvolle Karikaturistik und ein genrehafter Naturalismus eine Verbindung ein, die höchst unnatürlich anmutete, und der weder die liebevollsten Stilkünste noch die feinsten Mittel guter moderner Malerei helfen konnten, weil die Darsteller von keinem wahren Humor durchdrungen waren. An derselben Stelle hat Woldemar Runge viel weniger gewollt und viel mehr erreicht, und wenn man sich erinnert, wie schwarzgerändert die zwei Jahre des Schmiedenschen Regimes verflossen sind, und welches Maß von Helligkeit und Fröhlichkeit der eine Abend dieser Sommerdirektion aus sich ergossen hat, so muß man wünschen, daß es am Weidendamm von jetzt an Sommer bleiben möge.

Der Theaterzettel, der sich den Premierenzettel von 1844 zum Muster genommen hatte, war eine einzelne Kuriosität und nicht die Ankündigung einer historischen Reproduktion. Es war eine Vorstellung von heute und einzig insofern zu sehr von heute, als ein Witz auf Haemacolade und ein Vers auf den Grafen Zeppelin gemacht wurde. Auch nur diese eine kleine Entgleisung hätte man dem Geschmack und dem Stilgefühl, das sich sonst allenthalben aussprach, nicht zugetraut. Herr Forest spielte den Zerrissenen, und es war, als ob der gute Geist des Brahmschen Hauses vom einen Ende des Schiffbauerdamms an das andre mitgegangen wäre. Dieser Zerrissene stammte nicht gerade von Hamlet, aber doch vom Raimundschen Rappelkopf ab, was schon deshalb sinnreicher war, weil dadurch der Figur neben der psychologischen Glaubwürdigkeit ihre volle Spaßhaftigkeit belassen wurde. Herr Forest gab einen Zug von Liebenswürdigkeit, ja von Zartheit hinzu, der bisher noch nicht an ihm aufgefallen war, und den er sich nur zu erhalten brauchte, um mit einem Schlage weit mehr als ein vielseitiger Darsteller amüsanter Chargen zu sein. Von dieser an sich nicht zu verachtenden Gattung lernte man gleich drei Exemplare auf einmal kennen: einen Herrn Fritz Richard, der sich einen köstlich kralawatscheten Gang erfunden hatte und geradezu mit Phantasie ausbeutete; einen Herrn Arnold Stange, der wiederum aus der Zahnlosigkeit und Lederhäutigkeit einer Pedantenmaske Kapital schlug; einen Herrn Magnus Stift, der sich als ein Baßbuffo der Schauspielkunst von kolossalen Körperdimensionen und einer kolossalen Drastik offenbarte. Das alles vereinte sich mit der verblühten Xanthippenhaftigkeit der Madame Schleier und der aufblühenden Anmut der Demoiselle Krüger, für die gleichfalls zwei richtige Talente entdeckt worden waren, zu einem Triumphzug der heilkräftigsten Komik, in dem mitlaufen und mitlachen mußte, was irgend Beine und ein Zwerchfell hatte.

Digitized by Google

München 1908/ von Harry Kahn

Seit einem halben Jahr lockt von allen Litfaßsäulen, in allen Friseurläden und Speisewagen ein Plakat die — aus welchem Motiv immer — an der Kulturentwicklung Interessierten nach München zu einer Ausstellung.

Ohne tieferes Wissen um die moderne Aushangskunst, ohne wirkliche Fähigkeit, einem Bogen Papier, das heißt: einem Stück zweidimensionalen Raums die dringliche Wucht abzugewinnen, die dazu gehört, den hastenden Millionenmenschen zum Verharren zu zwingen, ist dieses Plakat gemacht: es ist ein aufgedonnertes Exlibris. Vergrößerung an Stelle von Größe, Ueberproportionierung statt Monumentalität, äußerliches Ausladen, nicht innere Gewalt. Das Wahrzeichen der Ausstellung ist, in anderm Sinn, als es sollte, ein wahres Zeichen von München 1908.

Der überwiegende Teil dessen, was auf der Ausstellung freie Kunst ist oder von der ‚Sache', dem Zweck, sich so weit loslöst, daß das uninteressierte Schauen Aufnahmemittel und Kriterium zugleich werden kann, trägt diesen Charakter: die Bauten, die Bildwerke, die Bühne. Diese, deutlicher als die beiden andern, zeigt ihn: der Wert des im Ausstellungsbühnenhaus Geleisteten steht gewiß schon in einem schiefen Verhältnis zu den aufgewandten Bar-, in gar keinem diskutierbaren aber zu den angewandten Lockmitteln. Was darin erfreulich, oft auch nur erträglich ist, ist nicht neu, und was neu ist, ist unerträglich.

Dieser Bericht ist nach dem vierten Abend geschrieben, an dem, dank einem einfach erschreckenden Einsichts- oder Geschmacksmangel, die Leitung der Ausstellungsbühne mit dem ‚Wundertheater' des Cervantes, das nach dem bekannten Märchen Andersens ‚Des Kaisers neues Theater' heißen könnte, ihr eigenes Publikum als eine Horde dupierter Dummköpfe verhöhnt und darauf mit dem ‚Peter Squenz' des Andreas Gryphius — der unwitzig-widerwärtigen Inrechtstaffierung des Rüpelspiels aus dem ‚Sommernachtstraum' für die vom dreißigjährigen Krieg gemütsverrottete und geistverlotterte Bildungsplebs — deutsche Art und Kunst überhaupt als äffisch und hündisch angeprangert hat. Die Erbitterung über die unerquickliche, unnütze Spielerei dieses Abends, für die so viel, bessern Kunstzwecken nicht gegönntes, Geld vertan und zu der mit dem in Isarbayreuth üblich gewordenen Tamtam unentwegt ganz Europa eingeladen wurde — diese Erbitterung allein könnte einem die Frage nach der künstlerischen Existenzberechtigung des ganzen Unternehmens, das ‚Münchener Künstlertheater' heißt, aufdrängen, wenn nicht bereits die ersten drei Aufführungen das eine bewiesen hätten: daß man es nicht mit einer Institution zu tun hat, die Kunstwerktotalitäten vermittelt, sondern mit einer heil- und einheitlosen Experimentierwerkstätte, deren krampfige Bemühungen nicht einmal immer interessant und nur da für kurze Zeit genießbar sind, wo die Experimen-

Digitized by Google

tatoren, während sie neue Geleise zu legen glauben oder vorgeben, sich auf längst ausgefahrenem Strang fortbewegen.

Durch einen günstigen Zufall habe ich die ersten drei Vorstellungen in dieser Reihenfolge gesehen: ‚Maienkönigin', ‚Faust I.', ‚Was ihr wollt'. Dadurch ergab sich eine interessante Eindrucksskala: Glucks Spielchen hat mich entzückt; der Tragödienteil Goethes hat mich in unschönem Wechsel erschüttert und ernüchtert, freiwillig erhoben und unfreiwillig erheitert; die Komödie aller Shakespeareschen Komödien hat mich entsetzt. Nun sind, natürlich nicht nach den in den Werken eingesprengten menschlichen und künstlerischen Energien, sondern vom Standpunkt des echten Dramas gemessen, die drei Stücke dreierlei völlig verschiedenen Wertes: das letzte ist ein Ganzes, das zweite ein Zwitter, das erste ein Nichts. Wäre ich ein impressionistischer Kritiker, ich könnte mir an dieser Konstatierung genügen lassen, um das Unvermögen des Münchener Künstlertheaters oder die Untauglichkeit seiner Prinzipien zu restloser Mitteilung von Kunstwerken in dramatischer Form zu kennzeichnen. Aber ich bin keiner, weil ich weiß, daß diese Abart kritischer Betätigung niemals den Wert oder Unwert einer Sache, sondern immer nur den einer Nebensächlichkeit, einer Person, nämlich gerade der des Kritikers, feststellen kann. Und hier, mehr als je sonst, nach all dem gehudelten Lob und verheimlichten Tadel, dem Aufbauschen, Zerpflücken und Zersetzen von Einzelheiten, dem oberflächlichen Uebersehen des Wesentlichen, gilt es einmal sachlich zu sein, ja fast wissenschaftlich zu werden.

Kunst — das heißt natürlich: klassische Kunst, denn der Begriff ‚romantische Kunst' ist eigentlich eine contradictio in adjecto — Kunst zielt immer ab auf Beruhigung, Ausgleich, Harmonie; und zwar gerade mit Hilfe dessen, was die Beunruhigung, die Gleichgewichtslosigkeit, die Disharmonie schafft, der Erscheinungen selbst. In der Kunst hat der Mensch eine Möglichkeit gefunden, die Welt mit ihren eignen Waffen und auf ihrem eigenen Felde zu bekämpfen und zu bezwingen. Es gelingt ihm, die Diffusität der Erscheinungen im Raume — der Dinge — und die Diffusität der Erscheinungen in Zeit und Raum, deren Totalität wir das Leben nennen — die Vorgänge — zu ordnen. Jene durch die drei Raumkünste: Malerei, Schichtplastik und Rundplastik; diese durch die drei Vorgangs-(Sprach-) Künste: Lyrik, Epik, Dramatik.

Die Wirkung aller zwischenzweckfreien Kunst wird nun erreicht vermöge der sogenannten Illusion, das heißt: da das Wirkliche sich nicht nach dem Willen des Menschen ordnen läßt, so bleibt dem, der Kunstwirkung erstrebt, nichts übrig, als eine Wirklichkeit vorzutäuschen, die dann geordnet wird. Ein Kunstwerk ist daher seinem Wesen nach eine Nachahmung, die keine ist; man möchte es eine Aufahmung, eine Höherahmung nennen.

Die letzte und größte Tat des mit illusionären Mitteln Harmonien schaffenden Menschen mußte demnach die Erfindung einer Kunst sein, die bei völliger Nachahmung der Formen, in denen das menschliche Leben vor sich geht, die entgegengesetzte Wirkung, die das Leben an sich hat,

Digitized by Google

hervorruft: tiefste Beruhigung, reinsten Ausgleich, höchste Harmonie. Diese, immer als in jedem Sinn äußerste, weil wirkungsvollste, angesehene Kunst von allen wird heute, nach einer naheliegenden, aber unzutreffenden Bezeichnung der Griechen, die Schaukunst, oder, nach einer den Kern sicherer ergreifenden, die Handlungskunst oder die Vorgangskunst im eigentlichen Sinne genannt, nach dem Gegenstand ihrer Darstellung: den Handlungen oder Vorgängen. Den Ort, worauf diese ‚höhergeahmten' Lebensvorgänge vor sich gehen, nennt man Bühne.

Will also ein Künstler Erscheinungen des Menschenlebens, in jener letzten Art, die nun ausschließlich unter der Bezeichnung Vorgangskunst verstanden sei, so zu einem Ganzen ordnen, daß sie in andern ‚Harmonie' bewirken, so muß er auch menschliche Körper nachahmen; die Nachahmung kann zeichnerischer (Schattenrisse), plastischer (Puppen) oder körperlich-seelischer, kurzgenannt: funktioneller Natur (Schauspieler) sein. (Die Griechen haben noch eine vierte Art, eine Synthese aus den beiden letzten, gekannt: die Mimesis mit, durch starre Maske und Kothurn, teilweise aufgehobener und gehemmter Funktion). Für welche Vorgänge oder Vorgangskomplexe jede der drei Arten am geeignetsten ist, wird sich dem echten Vorgangskünstler ohne Schwierigkeit jeweils herausstellen. Primär ist auf alle Fälle die Nachahmung menschlicher (oder gottmenschlicher) Bewegungen, das ist: von Erscheinungen, die vornehmlich mittels der Kategorie der Zeit angeschaut werden. Ebenso: will ein Künstler Erscheinungen des Raumes so zu einem Ganzen ordnen, daß sie in andern ‚Harmonie' bewirken, so muß er Dinge nachahmen. Diese Nachahmung kann auf einer Fläche (Malerei), mittels Schichtlagerung (Relief) oder in einer kubischen Bildung (Plastik) geschehen. Für welche Dinge oder Dingkomplexe jede dieser drei Arten am geeignetsten ist, dies jeweils herauszufinden, wird dem echten Bildkünstler nicht schwer fallen. Primär ist auf alle Fälle die Nachahmung von ruhenden Dingen oder gewissermaßen zu Dingen beruhigter Vorgänge, Erscheinungen, die vornehmlich unter der Kategorie des Raumes angeschaut werden.

Es liegt nun ohne weiteres am Tage, daß die Erhebung der einfachen Nachahmung zur Höherahmung, das heißt: die ordnende Tätigkeit, die Harmonie bezweckt, in einem bestimmten System — und zwar in einem nach Maßgabe des zur Ordnung gewählten Materials bestimmten System — erfolgen muß. Und bald wird sich für jede Materialgattung ein einziges entwickeln, das die sicherste und intensivste Erreichung des Zieles verbürgt. Für die Vorgangskunst hat sich so das System der Tragödie (Komödie) und für die Raumkunst das System des Reliefs herausgestellt. Wir wollen sie die Wirkungsgesetze der beiden Künste nennen.

Von dem ersten braucht in diesen Blättern nicht mehr ausführlich gesprochen zu werden; es genügt die schlagwörtliche Charakterisierung des Systems als desjenigen der Kreuzung zweier Notwendigkeiten, deren katastrophale Disharmonie ein Tod oder ein Gelächter zu ruhevoller Ebenmäßigkeit erlöst.

Digitized by Google

Von dem zweiten muß eingehend hier gehandelt werden. Dieses System besteht nicht aus, sondern beruht nur auf dem Zusammentreffen zweier Zwänge, und zwar solcher, die aus unsrer psychophysischen Konstitution sich ergeben: die zweidimensionale Erfassung alles Sichtbaren durch das Sinnesorgan, und die Vorstellung von der Dreidimensionalität alles Sichtbaren durch die Erfahrung.

„Mit der Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gelangt der Künstler zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt. Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild — anderseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungemein erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, das heißt: sich kenntlich zu machen. Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar.

Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen."

Das Buch, dem diese Sätze entnommen sind, heißt: ‚Das Problem der Form in der bildenden Kunst', und auf das Kapitel, worin so ‚die Reliefauffassung' klargelegt wird, folgt eines, überschrieben: ‚Die Form als Funktionsausdruck', dessen Kerninhalt in folgenden Sätzen enthalten ist:

„In der Erscheinung als Raumwert haben wir ihren elementarsten notwendigsten Ausdruck erkannt, in dem Funktionswert einen Ausdruck, der sich auf diese Erscheinung als Raumwert bezieht. Es kann deshalb von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.

Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen.

Es ist dies für die bildende Kunst von großer Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und fragt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er fragt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so gewonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als getan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.

Digitized by Google

Für den Eindruck sprechen aber noch ganz andre Momente mit, wie wir früher gesehen haben, und deshalb fängt die eigentliche künstlerische Wirkung erst an, wenn die Ausdrucksvorstellung der Geste durch die Bedingungen der Eindrucksanforderungen geläutert ist. Bei diesem Prozeß wird es sich zeigen, daß eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind, andere müssen so umgeordnet werden, daß sie den Anforderungen der Reliefanschauung entsprechen. Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, daß diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird. So vieles, was als Neuerung und Originalität auftritt, beruht nur auf dieser Abwesenheit der künstlerischen Gestaltung."

Stellt man in diesen prachtvoll präzisen Ausführungen das Wort ‚Raum' stets an die Stelle von ‚Funktion', und umgekehrt, ändert (Bild-) Kunst immer in Vorgangskunst und die Worte Leben, agieren, bewegen, Geste und ähnliche mehr, entsprechend um, so ergeben sich Sätze, die in einem vortrefflichen Buche, betitelt: ‚Das Problem der Form in der handelnden Kunst' stehen — könnten. Könnten. Denn ein solches Buch gibt es leider nicht. Seit zwei Jahren versuchen die als ‚Der Weg zur Form' geeinigten, bekannten Aufsätze die Lücke auszufüllen und, die letzthin erschienene, aus diesen Blättern hervorgegangene ‚Kritik der Bühne' enthält manches, was in diesen Zusammenhang gehört, zum Beispiel: die Gedanken über die ‚Morphologie des Dramas'. Aber ein erschöpfendes Werk fehlt. Vielleicht schreibt es uns der Autor des jüngern jener beiden Sammelbände. Und dann wird er zweifellos ebenso fortfahren, wie der bildende Künstler in seinem Buche: wie dieser Canovasche Grab- und gewisse moderne Denkmäler mit ihren Stuck und Stein gewordenen Menschen, so wird er die sogenannte Reliefbühne mit ihren Blut und Bein gewordenen Statuen abtun, und er wird diesem wustmannisch-ergötzlichen Exkurs eine Schlußbetrachtung folgen lassen etwa dieser Art:

„Diejenige Auffassung der Natur, vornehmlich des Menschen, die die Wahrheit nur in der Form als Ausdruck von Raumwerten sieht, führt dann auch zu dem falschen Begriff von Richtigkeit, der heutzutage der Bühnenkunst gegenüber eine so große Rolle spielt.

Aus dem früher Gesagten ist es klar, daß diese Richtigkeit sich auf den eigentlichen vorgangskünstlerischen Gestaltungsprozeß gar nicht bezieht, sondern nur auf die Natur als Darstellungsobjekt. Die Bühnenkunstentwicklung hat deshalb nie mit dieser Richtigkeit begonnen, sondern mit der Gestaltung der Form als Funktionswert, und erst allmählich hat sich die Form als Raumwert ausgebildet und ist sozusagen hineingewachsen. Alle ihre Entwicklungsstadien treten also nur innerhalb der bühnenkünstlerischen Gestaltung als ein sich entwickelnder Faktor auf und machen sich nur als solcher dabei geltend. Selbstständig und losgelöst von dem vorgangskünstlerischen Gestaltungsprozeß ist diese Richtigkeit dabei gar nicht in Frage, und sie tritt nur als Richtigkeit einer künstlerischen Wirkungsform auf, nicht an sich. Drehen wir aber den Entwicklungsgang um, und verlangen wir in erster

Digitized by Google

Linie die Richtigkeit der Form als Raumwert, bevor eine bühnenkünstlerische Gestaltung beginnen darf, so wird damit eine Auffassung der Natur, vornehmlich des Menschen, und ein Vorstellungsbesitz selbständig großgezogen, welche für die vorgangskünstlerische Verwertung unbrauchbar sind, weil der vorgangskünstlerische Gesichtspunkt nicht von vornherein bei ihrer Entwicklung mitgewirkt hat."

1907 hätten diese Sätze noch nicht in einem ‚Problem der Form in der handelnden Kunst' zu stehen brauchen. Von 1908 ab müssen sie es. Denn in diesem als eines des herrlichsten Theaterheils ausgerufenen Jahr ist eine Bühne dahin geraten, die Wirkungsgesetze beider Künste zu verwechseln, den Funktionsausdruck dem Raumausdruck zu opfern. Erst jetzt gibt es einen Canova der Bühne.

Er heißt: Georg Fuchs, die Bühne: das Münchener Künstler-Theater, das System: die Reliefbühne. Die künstlerische, besser unkünstlerische Scheinmotivation für diese Verirrung ist genau so durchsichtig wie die einzelpsychologischen Gründe, die ihr den Boden bereitet, und die massenpsychologischen, die sie begünstigt haben.

Jene beruht auf einem sehr einfachen Trugschluß, der fast so alt ist, wie das abendländische Schließen überhaupt. Der fliegende Pfeil ruht an jedem durchflogenen Punkt einen Moment lang: deshalb ruht er überhaupt — schlossen vor zweieinhalb Jahrtausenden die Eleaten. Das szenische Geschehen ist in jedem Moment ein Sichtbares, im Sprachgebrauch ein Bild: deshalb ist das Drama ein Bild — schließen heute die Münchener. Dem Ehrentitel eines Canova gesellt sich für Herrn Fuchs der nicht minder ehrenvolle eines Zeno der Bühne. Aber erfreulicherweise waren die griechischen Philosophen nicht auch griechische Soldaten: es wäre ihnen wohl nicht gut bekommen, wenn sie ihre, trotz dem Trug, sehr geistreiche Theorie in die Tat umgesetzt und jeden Pfeil, statt abzuschießen, in der Hand von einem Raumpunkt zum andern getragen hätten. Die süddeutschen Theaterdenker aber sind zugleich auch die Täter ihrer, eben wegen des Trugs, schrecklich absurden Theorie: eine Szene wird im Münchener Künstler-Theater in eine Unzahl Bilder gehackt und jedes Bild eigens hingestellt. In beiden Fällen wird natürlich nichts andres getan, als der Begriff der Bewegung durch Zerlösung in seine zeitlichen und räumlichen Einzelbestandteile seines Hauptingrediens, der Kontinuität, beraubt und so einfach aufgehoben; nur mit dem Unterschied, daß dieser Fehlschluß nicht den logizierenden Kopf, wohl aber das Drama sprengt, und dies bis zur Nichtwiedererkennbarkeit. Es wird zur Bilderfolge, die Bühne zum Wechselpanorama, der Schauspieler zum Versatzstück, der dramatische Gestus zur Umbaumanipulation. Ein kraß gewähltes, aber völlig wahres Beispiel möge das verdeutlichen.

Erstes Bild: Leere Szene; ein sogenannter Garten, das heißt eine Ruskuswand, in die, symmetrisch verteilt, drei Rundbogen geschnitten sind, in der Mitte ein größerer, an den beiden Seiten kleinere; vor dem mittlern

Digitized by Google

steht, seine Breite erfüllend, eine — durchaus sachliche, das ist: reiz- und zierlose — weißlackierte Bank in Halbovalform. Zweites Bild: Ein Schauspieler tritt auf, setzt sich in die Mitte der weißen Bank, die in der Mitte der Ruskuswand, die in der Mitte der Bühne steht. Aus unklaren Gründen rückt er plötzlich nach rechts. Ist die Bank frisch gestrichen? Hat ihn ein Vogel — gestreift? Nein. Sondern: nach ein paar Augenblicken, wird — drittes Bild — ein zweiter Schauspieler auftreten und wird sofort das dringende Bedürfnis fühlen, sich auf die jenseitige Ecke der Bank niederzulassen, damit das Bild nicht kippt. Plötzlich rückt der erste wieder in die Mitte. Hat ihn eine Wespe gestochen? Keineswegs. Hat er dem andern vielleicht etwas anzuvertrauen? Weit gefehlt. Sondern — viertes Bild — ein dritter Schauspieler tritt auf und muß natürlich sofort dafür sorgen, daß Bank und Bild balanziert ist. Und so weiter ins Unbegrenzte. (Man denke sich in dieser Weise etwa die Befehlsszene aus Kleists ‚Prinzen von Homburg' gespielt.) Wer das für übertrieben hält, der komme nach München und sehe sich im Künstlertheater ‚Was ihr wollt' an. Wie in diesem Fall mit der schablonenhaft symmetrischen Massengruppierung, so wird in ähnlicher Weise noch mit Linien, Farbflecken, Lichtführung hantiert. Es ist ein fortgesetzter Wechsel von Films aus Menschenleibern und Dingen; und das Gestimmer ist selbstverständlich nicht geringer als beim echten Kinematographen.

Nun können, wie ja auch beim guten Bildwerk Raumklärung und Funktionsklarheit Hand in Hand gehen, sich auch Funktions- und Raumausdruck auf der Bühne decken. Und mit künstlerischem Takt ist das bisher nicht nur in der vorwagnerschen Oper — wo die Arien, die den Darsteller solange ohne eigentliche Funktion ließen, es geradezu verlangten — sondern auch im Schauspiel verwendet, ja in der letzten Zeit ist dies gelegentliche Bildstellen an berliner Theatern in ein fein empfundenes System gebracht worden. Reinhardt nämlich gebraucht es, wie etwa Shakespeare den Reim: zur Betonung, zur Heraushebung, als Ausklang. Ich erinnere, statt an viele andre, an das überwältigende Bild in der Aufführung der ‚Kronprätendenten' vor bereits vier Jahren, wie Haakon und Margarete in der Dorfgasse vor einander knieen und die rhythmische Regelmäßigkeit ihrer dunklen Stellungen sich von dem schneelichten Hintergrund abhob.

Aber es ist nackter Unsinn und dem innersten Wesen der Vorgangskunst völlig zuwiderlaufend, wenn dies in jedem Moment, den Melpomene gibt, getan wird. Und das tut das Künstlertheater. Das heißt: es will es. Denn selbstverständlich muß das zurechtgemachte Gesetz meist alle drei Bilder lang durchbrochen werden, weil sonst ein Stück überhaupt nicht zu spielen wäre, und nach jeder Handvoll Dichtung der Vorhang fallen müßte, damit der Raum neu geordnet werden kann. Manche Szenen werden denn auch ganz unreliefmäßig gespielt, und von Bildwirkung ist keine Rede. Aus dem grausen Gemisch dieses neuen Reliefunsinns und des alten Reinhardtsinns besteht darum auf dem Künstlertheater so eine Faustaufführung. Das ist

Digitized by Google

ein Durcheinander von kitschiger Tableaumache, interessantester Körperkunst, Schmierengespiel, Schattentheater, Nachahmung guter und schlechter berliner Provenienz, Lücken, falschen Betonungen, Aufdringlichkeiten, Operngesten, Uebertreibungen, Textverballhornungen, ein Nebeneinander kulthafter Erschütterungen und fadester Ausstattungspossierlichkeit, daß einem die Lust zu längerm Hören und Sehen gründlich vergeht, und man schon nach dem Schützenfestzug, der den Osterspaziergang ersetzt, davonlaufen würde, wenn man nicht hoffte, durch das episodische Zusammenspiel von Marie Conrad und Albert Heine und die holde, zuletzt in aller Wahnverzerrung umso herzergreifendere Lieblichkeit von Lina Lossen ein klein wenig entschädigt zu werden. Man versteht nun wohl meine Eindrucksskala, und warum das viertelstündige Rokokoschablonenopferchen den einzigen vollendeten und reinen Genuß bot.

Es kann mir, zumal in dieser Zeitschrift, deren Zweck nicht die Befriedigung der bildungsbeflissenen Tagesneugier, sondern die sichtende Ueberschau über die Gesamtheit der Theaterdinge ist, weder darauf ankommen, all die kunstwidrigen und stilzwittrigen Momente einzeln aufzuzählen und zu erörtern, deren sich das Münchener Künstlertheater schuldig gemacht hat, noch über jeder Trefflichkeit und Wohlgelungenheit — deren selbstverständlich manche, nicht allzuviele, auffallend wenige in den Farbenzusammenstellungen, dahin und dorthin verstreut, sich zeigten — die Hände zusammenzuschlagen, am allerwenigsten aber die hundert Widersprüche, Unverfrorenheiten und Fehler anzukreiden, die die Propagandaschriften bevölkern. Sondern es konnte mir nur ankommen auf die Herausarbeitung und Bewertung des Prinzips, das die einzige, als epochal ex- und reklamierte, aber als so fatale Niete enthüllte Neuheit darstellt. Die einzige. Denn alles andre ist alt, älter, am ältesten; und es gehört schon der ganze, überhaupt nicht mehr qualifizierbare Dünkel, der seit längerer Zeit in München heimisch geworden ist, und dem die Feuilletons fast der gesamten münchner Presse täglich den fettesten Dünger liefern, dazu, die grandiosen Errungenschaften Reinhardts — die resolut durchgeführte Plastik der Szenerie und die Ausgestaltung durch bestrangige, echte Bildkünstler, statt durch Kulissenmaler — diese Errungenschaften zu übernehmen, zu verniedlichen, und dann seine Bühnen als die Brutstätten einer blos verfeinerten Meiningerei zu beschimpfen, ja ihnen nachzusagen, es werde von ihnen die eigentliche Dichtung zugunsten des Szenenapparats vernachlässigt. Reinhardt hat manchen Fehler gemacht, aber diese Anpöbelung haben er und seine Leute nicht verdient. Da bleibe der Teufel höflich, wenn nun der Spieß umgedreht wird und jenen genialen Regisseuren, die mehr als ein Dutzend dramatischer Gedichte so von innen her lebendig gemacht haben, daß sie ein Geist zu sein und nun zum ersten Mal ein Leib geworden schienen, wenn ihnen dies geboten wird von solchen Duodeztheatercanovas, solch dilettierenden Bühnenebenleins, die Malvolio in der Hasengasse einsperren und Gretchen an einem Dynamomotor spinnen lassen, damit das Reliefgesetz nicht verletzt werde! Die das Mädchengemach,

Digitized by Google

drin Fauſt volle Stunden ſäumen möchte, zu einer Speiſekammer mit zwei Eiskäſten und die ſpritzenden, ſtitzenden Faſtnachtstollheiten, die Junker Tobias anzettelt, zu einer Serie von ‚Jugend‘-Titelbildern degradiert haben, damit ſie mit vorgehaltenem Daumen feſtſtellen können, „wie fein alles im Raum ſteht“! Es bleibe Der und Jener ſachlich, wenn ſie immer wieder verkünden, niemals, bevor auf der Thereſienhöhe ein Theater geſtanden habe, ſeien vereinfachte oder perſpektiviſch richtige Szenen dageweſen! Zeigt mir doch einen Tiefenfehler in den ‚Räubern‘ des Deutſchen Theaters, in der ‚Lyſiſtrata‘ der Kammerſpiele! Iſt das Zimmer, in dem der alte Moor den falſchen Hiobsboten empfängt, nicht zehnmal unerklügelter und hundertmal ſtimmungskräftiger geweſen als euer aus Dürer und Rembrandt zuſammengeſtoppeltes Fauſtſtudio?! So könnte man noch tauſend Fragen und eine ſtellen: ob es nicht wichtiger ſei, dafür zu ſorgen, daß die ſtreng ſtiliſierten Erzengel nicht naturaliſtiſch ſprechen, als peinlichſt darüber zu wachen, daß „Was ihr wollt“ doch ja als Schiffermärchen erſcheine? Und ſo fort und ſo fort . . .

Ein Narr möchte auf Antwort warten. Denn die ſtarken Köpfe, die glauben, die ‚Illuſion‘ ausgeſchaltet und die ‚Guckkaſtenbühne‘ überwunden zu haben, weil ſie die beiden Seitenwände ‚neutral‘ laſſen; die nicht fühlen, wie der Verfaſſer jenes oben ſo ausführlich benutzten ‚Problems der Form in der bildenden Kunſt‘, Adolf Hildebrand, den ſie „mit Stolz den Ihren nennen“, ihr Gegner ſein muß; die nicht merken, wie er wirklich in ſeinem kleinen, wohl erbettelten Beitrag, dem einzig brauchbaren, in ihrem prahleriſchen Programmbuch ſanft die Gemeinſchaft mit ihnen ablehnt: dieſen ſonderbaren Kunſtmetropoliten und Kulturmatadoren iſt mit Gründen wohl noch weniger als dem gründeſcheuen Falſtaff abzutrotzen. Derlei Motive, vernünftige oder gar künſtleriſche, kommen ja auch für ſie nur in letzter Linie oder überhaupt in keiner in Betracht.

In allererſter Reihe dagegen jene aus Machtgeiz, Ehrgier, echtem, aber mittelmäßigem Können, wirklichem, aber ſchlecht verwandtem Wiſſen, Eitelkeit und Kirchturmpatriotismus ſeltſam gemiſchten Motive, die mit dem witzigen Dialektwörtchen von Joſef Ruederer, das ich gerade vor einem Jahr zum erſten Mal hier mitgeteilt habe, umſchrieben werden: Mir ſan halt a no do!

Das berliner Opernjahr/ von Sperando

Immer näher rückt der Zeitpunkt heran, wo das Königliche Opernhaus, bisher von keiner Seite ernſtlich bedroht, ſein Wagnerprivileg einbüßen und in den Kampf ums Daſein gehetzt werden wird. Und noch immer bewahrt es einen erſtaunlichen Gleichmut. Im verfloſſenen Jahr hat es ſich von jeder befreienden Tat ferngehalten. Von den Novitäten

Digitized by Google

hat nur ‚Madame Butterfly' einige Ausdauer bewiesen; die andern hat der Premierenwind weggeweht. Trotzdem ist das Selbstbewußtsein des glücklichen Besitzenden so sehr gestiegen, daß er den Ereignissen vorgreift und einer Sommerbühne den vielbegehrten Wagner zu wenig standesgemäßer Behandlung überläßt. Man nimmt schon eine ganze Weile diese lethargische Tätigkeit des königlichen Instituts ebenso gleichmütig hin, in der sichern Erwartung, daß die Widerstandsfähigkeit gegen den Fortschritt bei der Leitung unerschütterlich ist. Bis eben der Tag der Rache des Publikums kommen und das Opernhaus seiner königlichen Schwester vom Schauspiel in finanziellen Mißerfolgen nichts nachgeben wird.

Wir verlangen vom Opernhaus einen Fortschritt erstens im ‚Was', zweitens im ‚Wie'. Das ‚Was' macht natürlich Kopfschmerzen. Der Wagnernachwuchs ist als trockenes Epigonentum kaum in Betracht zu ziehen. Es ist ausgeschlossen, daß man mit solcher Systematik die Leute ins Opernhaus lockt. Sie wollen Realismus, aber sie sehnen sich höchst dilettantisch nach ‚Melodie'. ‚Der Pfeifertag' von Schillings ist verschwunden; Richard Straußens ‚Salome', die ganz andre Werte einzusetzen hat, regt den Ehrgeiz nach Freibillets nicht mehr an. Was bleibt übrig? Wer hat den Mut, wer die Kraft, über Wagner (auch melodisch) hinwegzuschreiten? Der erste würde sich finden, die zweite findet sich vorläufig nicht. Aber ist es denn notwendig, Wagner zu überwagnern, einen neuen Höhepunkt zu schaffen? Nein, es ist sogar im Interesse der Aufnahme der Oper höchst unerwünscht. Bleibt ein angenehmer Eklektizismus, der es mit niemand verdirbt, die Technik souverän beherrscht, die Erfindung aus zweiter und die Technik aus erster Hand in den Dienst eines spannenden Librettos stellt. Solche Arbeit leistete d'Albert; solches Glück lächelte ihm. Die Gunst des Opernhauses aber nicht. Daß von den Aelteren unserm Mozart die Liebe der Herrschaften an der Spitze nicht gehört, ist offenes Geheimnis. Nicht weniger bekannt aber dürfte sein, was besagter Meister für die Erziehung unsrer Sänger leisten könnte. Eine ganze Reihe von halben Novitäten wären bei Mozart zu suchen. Anerkannt kann (neben der Hugenotten-Einstudierung) nur werden, daß das Opernhaus gelegentlich einmal, freundlichem Zureden nachgebend, deutsch denkt und zum Beispiel den ‚Barbier von Bagdad', allerdings zu Nutz und Frommen weniger Leute, neueinstudiert. Die Liebe ist unglücklich, aber der Wille ist zu loben.

Kommt das ‚Wie'. Man weiß, daß die königliche Bühne sich gegen jeden Fortschritt in der Art der Aufführung sträubt. Wer vom modernen Theater kommt, ist über die Vorsintflutlichkeit des Lebens auf der Bühne erstaunt. Allerdings wird eine mit musikalischer Anlage gepaarte Intelligenz schon aus Gründen der Illusion etwas von ihren Forderungen an den Realismus abstreichen. Die alte Oper, die italienische Verdi-Oper zumal, Meyerbeer e tutti quanti werden stilistisch mißhandelt, wenn man den Realismus zuweit treibt. Warum aber stellt sich der Sänger, der eine Arie vorträgt, an die Rampe, um den Beifall des Publikums entgegenzunehmen?

Digitized by Google

Es gibt einen ſichern Takt, ein ſicheres Stilgefühl, das vor jeder Uebertreibung warnt und ſchützt.

Rein äußerlich iſt, wie man wohl bemerkt hat, der Seitenblick auf die ‚Komiſche Oper' nicht ohne Einfluß geblieben. Zufällig ſtimmt aber die Neigung, das Bühnenbild prächtig zu geſtalten, vortrefflich zu der Prunkliebe der beteiligten Kreiſe. Doch was früher ſchablonenhaft war, iſt jetzt ein wenig differenzierter geworden. Alſo: in der Inſzenierung ein entſchiedener Fortſchritt, in der Regie kaum einer. Das Schlimmſte freilich iſt der Mangel an Einheit in der Leitung. Der Oberleitung mangelt die muſikaliſche Einſicht, aber ihr Einfluß bleibt maßgebend. Der Kapellmeiſter iſt, wenn er nicht gerade Richard Strauß heißt, nur ein bedeutendes Glied in der Kette ausführender Faktoren. Daß in ſeiner Hand alle Fäden zuſammenlaufen müßten, daß von ihm das Wohl und Wehe einer Darſtellung in erſter Linie abhängt, das begreift man bei uns nicht. Alſo: die Mängel liegen im Syſtem. Beſſerung iſt ſchwer zu erhoffen.

Wir haben ſeit Jahren eine ‚Komiſche Oper'. Wiederholt iſt hier die Rede davon geweſen, was ſie uns geſchenkt hat. Man hat ihr Wohlwollen genug bewieſen. Es iſt an der Zeit, daran zu erinnern, daß hier der Fortſchritt im ‚Was' zu dem Fortſchritt im ‚Wie' in erſtaunlichem Mißverhältnis ſteht. Was hätte dieſe Bühne bei den großen Mitteln, mit denen ſie arbeitet, alles leiſten können! Was iſt ſie uns ſchuldig geblieben!

Da gab es unzählige Experimente und ein paar Treffer. Irgend eine Liebhaberei entſchied für die Wahl eines Bühnenwerkes, irgend eine Liebhaberei verſuchte die Tradition zugunſten höchſt problematiſcher, weil von keiner muſikaliſchen Sachkenntnis getrübter Ideen zu ſtürmen. Hoffmanns ‚Erzählungen' bleiben uns als erſte, ‚Tiefland' als zweite wirkliche Tat in der Erinnerung haften. Ein eigenſinniger, wenn auch von ernſtem Streben beſeelter Direktor, verſchließt ſein Ohr oft der Muſik und meiſt den Reden derer, die einen Muſiker voll Initiative an der Spitze dieſes Inſtituts ſehen wollen. Fürchtet Herr Gregor vielleicht, ein plötzlicher Aufſchwung nach dem Eintritt eines ſolchen muſikaliſchen Leiters könnte ſeinen Ruhm als Operndirektor ſchmälern? Ich weiß wohl, er hat eine Wahl getroffen, aber ich bezweifle, ob der neue Kapellmeiſter kontraktlich zu ſcharfem Widerſpruch ermächtigt iſt.

Alſo: auch hier, in dieſem Hauſe des Fortſchritts um jeden Preis, iſt ein verfehltes Syſtem zu beklagen. Aber ſoll an einer Privatbühne ein Bureaukratismus in andrer Form ſiegen? Sollte auch hier über prachtvolle Inſzenierungen, über manche erfreuliche Regietat, über den Willen zum Fortſchritt hinaus nichts zu erhoffen ſein?

Digitized by Google

Städtische Volkstheater/
von Carl Wilhelm Marschner

Bekanntlich ist vor einiger Zeit in der berliner Stadtverordneten-Versammlung die Vorlage des Magistrats, betreffend die Erhebung einer Theater-Billetsteuer abgelehnt worden. Aber damit scheint die Gefahr, daß sie in der alten Form von neuem wieder auftauchen könnte, noch nicht beseitigt. Die endgültige Erledigung der Angelegenheit wäre nun meines Erachtens eine obligatorische kommunale Theatersteuer, aus deren Erträgen die Stadt Berlin vier, nötigenfalls acht und mehr städtische Volkstheater gründen und betreiben soll, um ihrer unbemittelten Bevölkerung, insonderheit den kleinen Beamten und Lohnarbeitern, den unentgeltlichen Theaterbesuch gewährleisten zu können.

Da jede neue Idee als ein Hirngespinst angesehen und auch nur als solches bewertet wird, wenn ihre reale Durchführbarkeit sich nicht gleichzeitig erweisen läßt, so will ich, bevor ich die großartigen sozialen und idealen Vorzüge meines Vorschlages näher beleuchte, zunächst an der Hand von Zahlen darlegen, daß meine Idee bei gutem Willen dazu seitens der maßgebenden Körperschaften zweifellos verwirklicht werden könnte.

Die Einnahmen der Steuerverwaltung der Stadt Berlin betragen durchschnittlich im Jahre etwa siebzig Millionen Mark, die hauptsächlich aus der Gemeinde-, Gemeinde-Einkommen-, Gewerbe- und Umsatz-Steuer fließen. Wenn nun zunächst fünf Prozent (später vielleicht acht, höchstens aber zehn Prozent) dieser direkten Steuern als eine obligatorische Theatersteuer von jedem steuerzahlenden berliner Bürger nach Maßgabe des von ihm bisher jährlich gezahlten Gesamtsteuerbetrages erhoben würden, stünde dem Magistrat im Jahr ein Theaterbetriebsfond von wenigstens drei, später vielleicht von fünf bis sieben Millionen Mark zur Ausführung meines Vorschlages zur Verfügung.

Gedacht ist zunächst die gleichzeitige Gründung und Eröffnung von vier städtischen Volkstheatern (Berlin NW., NO., SW., SO.) nach dem Muster des bayreuther Festspielhauses, also Bühnenhäuser mit durchgängig gleichen amphitheatralisch angelegten Plätzen für zweitausend Personen. Und da für jeden Steuerzahler einmonatiger Turnus vorgesehen ist, würde bei täglich achttausend Besuchern zweihundertvierzigtausend berliner Bürgern zwölfmal im Jahre Gelegenheit geboten werden, nach antikem Muster unentgeltlich höhere, edle, reine, wahre Kunst zu genießen.

Und um höhere Kunst dem Volke bieten zu können — ich habe in erster Linie die Pflege unsers klassischen Dramenbestandes ins Auge gefaßt — würde für jedes städtische Volkstheater ein Jahres-Etat von fünfhunderttausend Mark (einschließlich Verzinsung des Baukapitals) zu veranschlagen sein, für vier Bühnen also ein Gesamt-Etat von zwei Millionen

Digitized by Google

Mark; es verbliebe demnach zu Gunsten des Stadtsäckels immer noch ein jährlicher Nutzen von mindestens einer Million Mark!

Dies wäre in kurzen Umrissen die zahlenmäßige Beweisführung für die Möglichkeit der Verwirklichung meines Vorschlages, der zunächst natürlich nur das Embryo der von mir gedachten ‚Städtischen Volkstheater' ist; vielen klugen und erfahrenen Köpfen ist nunmehr Gelegenheit gegeben, an der Hinüberführung meiner Idee aus dem Gebiete prüfender und erwägender Betrachtungen in das Reich der vollgereiften lebendigen Tatsachen schöpferisch mittätig zu sein. Heute nur noch einige Worte über den sozialen und idealen Gewinn, der, wie bereits erwähnt, dem Wohle der Allgemeinheit durch die Realisierung meines Vorschlages in jetzt vielleicht noch nicht ganz ersichtlichem, aber zweifellos in großartigem Maßstabe zuteil werden würde. Man kann den Erfolg der Einführung der Theatersteuer zum Zwecke der Gründung von unentgeltlich zu besuchenden städtischen Volkstheatern ungefähr an der im rapiden Aufstieg erfolgten Entwicklung der berliner Freien Volksbühnen abmessen: welche hingebende Opferfreudigkeit an die Idee und welche ehrliche, tiefgehende Begeisterung für Kunst und Bildung auf Seite der Arbeiterschaft hat diese sozialdemokratischen Einrichtungen vom ersten Tage ihrer Entstehung an begleitet und bis zur heutigen Blüte geführt! Wie geringfügig ist dagegen das Opfer, das die Theatersteuer dem einzelnen, besonders dem kleinen Manne auferlegen würde im Verhältnis zu den großen allgemeinen ideellen Vorteilen, der Tausenden der berliner Bevölkerung durch den jährlich zwölfmaligen Besuch der hochkünstlerischen Darbietungen der städtischen Volkstheater völlig unentgeltlich geboten würde, denn der auf den kleinen Beamten und Arbeiter im Jahr entfallende geringfügige Steuerbetrag von dreißig Pfennigen bis zu einer Mark kann doch ernstlich als ein ‚Opfer' nicht angesehen werden; noch weniger für die bemittelten Volkskreise, selbst wenn für diese zwei bis zehn Mark für Jahr und Steuerzahler in Betracht kommen. Die Haupt-‚Last' der neuen Steuer würde sich freilich auf die Schultern der vermögenden und wirklich reichen Leute abwälzen, die aber gewiß nicht — schon aus Scheu, sich damit lächerlich zu machen — den sehr mäßigen Prozentsatz der Steuer als ein von ihnen zu Gunsten des Volkes dargebrachtes Opfer charakterisieren werden, zumal ihnen diese neue Steuer so schön mundgerecht gemacht werden kann mit der Versicherung, daß sie damit ein gut Teil jener sozialen Fürsorge ausüben, in deren Betätigung die höheren Kreise angeblich unermüdlich wetteifern, ganz abgesehen von der Tatsache, daß gewiß die meisten dieser Herrschaften das Unendlichfache des auf sie entfallenden Theatersteuerbetrages jährlich allein als Trinkgelder verausgaben. Natürlich sind diese obern Zehntausend, von denen hier die Rede ist (für Berlin kommt wohl schon eine bedeutend größere Gruppe der stärkern Steuerzahler in Betracht), der eigentliche Stützpunkt für die finanzielle Grundlage meines Projekts, was gern und freudig anzuerkennen wäre und zwar um so mehr, weil sie an der praktischen Ausnützung, das

Digitized by Google

heißt als Beſucher, der ſtädtiſchen Volkstheater gewiß nicht ſelbſt teilnehmen würden, und zwar aus Gründen, die für jeden Einſichtigen und genauen Kenner unſrer geſellſchaftlichen Verhältniſſe klar auf der Hand liegen, ganz ungeachtet vieler hier nicht näher zu erörternder Urſachen.

Schließlich möchte ich als letzten, aber gewiß nicht am geringſten zu bewertenden Vorzug die hochwichtige ſozialpolitiſche Bedeutung der Realiſierung meiner Idee hervorheben. Seit Jahren ſind gewiſſe Kreiſe bemüht, die ſozialdemokratiſche Gefahr mit allen möglichen Mittelchen nach Art der Quackſalber zu bekämpfen, um immer wieder den auffälligſten Mißerfolg ihrer Siſyphusarbeit an der unleugbaren Tatſache zu erkennen, daß die Hydra des ‚Umſturzes' wächſt und immer wieder wächſt. Geſtützt auf das von hoher Stelle ſeiner Zeit in den ſozialen Kampf geworfene Wort: „Ich will, daß dem Volke die Religion erhalten bleibe", hat man zwar die Kirchenſteuer nicht abgeſchafft, wohl aber eine große Anzahl neuer Kirchen gebaut und geglaubt, mit deren Hilfe die böſen Sozis ausrotten zu können, ohne dabei zu bedenken, daß weder Kanzel noch Lehrſtuhl die im Herzen glimmende Glut der Begeiſterung zu jenem Feuer entfachen können, wie es der aus dem Vulkan einer heißen Dichterſeele aufzuckende Funke flammender Beredſamkeit vermag, der auf die empfängliche Volksſeele überſpringt. Wohlan: Man baue Theater fürs Volk! Man ſei dem Volke ein Schatzgräber und führe es in den Bannkreis der wirkſamſten Beſchwörung, in den Bannkreis der großen Geiſter, die für das Volk gelebt und geſchaffen und durch unſterbliche Dichterwerke ihre Schätze dem Volk auf ewig vererbt haben. Und dieſer Bannkreis ſei das ‚Städtiſche Volkstheater', deſſen Pforte dem Manne des Volkes zur Betätigung ſeines ſtarken Dranges nach Bildung, zur Erfüllung ſeiner heißen Sehnſucht nach den Kunſtgenüſſen der Begüterten ohne ein perſönlich fühlbares Opfer offen ſtehen.

Und wer möchte es beſtreiten, daß die hier in Vorſchlag gebrachte Schöpfung der ſtädtiſchen Volkstheater nicht auch eine nationale Ehrenſache wäre, zum mindeſten eine Ehrenſache der Stadt Berlin? Oder wird Berlin warten wollen, bis eine andre Großſtadt des Reiches ihm die Ehre, das erſte ſtädtiſche Volkstheater nach dem hier ſkizzierten Muſter geſchaffen zu haben, ſtreitig macht? Oder könnte man ſo verblendet ſein, zu glauben, daß das hier von mir ausgeworfene Samenkorn im Winde der widerſtreitenden Meinungen verwehen und keine Frucht tragen wird?

Man wolle nur, denn wo ein Wille, iſt auch ein Weg. Und es wäre gewiß traurig um das Wollen der Stadt Berlin beſtellt, wenn ſie die Gelegenheit verſäumte, ſich mit einer glänzenden Tat an die Spitze der modernen Kulturwelt zu ſtellen, um dadurch den Rang Berlins als Brennpunkt deutſchen Geiſteslebens, deutſchen Schaffens und Strebens zu einem Gemeinweſen von antiker Größe zu erhöhen!

Digitized by Google

Rundschau

La Nave

Gabriele d'Annunzio hat, wie bekannt, ein neues Drama verfaßt und damit einen großen Erfolg erzielt. Im Vorjahr hatte er mit seinem philosophisch dozierenden ‚Piu chè l'Amore' in Rom ein bedenkliches Fiasko erlitten. Das Problem, das er behandelte, war den Römern unverständlich, aber auch literarisch blieb dieses Werk hinter seinen frühern Arbeiten zurück. Man ging also diesmal mit skeptischen Gefühlen zur Premiere und hatte vielleicht nach italienischer Sitte die üblichen Wurfgeschosse in der Tasche. Aber es kam anders. Die Scharte sollte ausgewetzt werden! d'Annunzio hatte die Stelle gefunden, wo seine Landsleute sterblich sind.

Der Dichter verzichtet dieses Mal darauf, den Italienern philosophische Probleme zu dozieren. Er wendet sich an das patriotische Empfinden seines Volkes, indem er ihm ein Bild aufrollt aus der heroischen Zeit der Entstehung des weltenbeherrschenden Venedigs. Es ist während der Völkerwanderung. Dem Ansturm der Barbaren ist die mächtige Roma erlegen, Italien von fremden Völkerschaften überflutet. Da rettet sich ein Teil des unterjochten Volkes auf jene Inselchen in der Adria und gründet ein Reich, das bestimmt ist, die römischen Traditionen von Verfassung und Weltpolitik als Erbe zu übernehmen: Venetia! Der Keim der zukünftigen Großmacht birgt sich in dieser Gemeinschaft von fleißigen Handwerkern und seekühnen Helden. Ob auch der nahe Kontinent von Feinden wimmelt — sicher und entschlossen behaupten sie ihre neue Heimat und kämpfen zugleich den leidenschaftlichen Kampf mit den feindlichen Elementen. Wie ein prophetischer Hauch weht es durch das Vorspiel: Dieses Volk wird zur Größe gelangen. Mächtig klingt diese Weissagung aus in der wuchtigen Rede des neuerwählten Tribunen, die mit dem Wahrspruch der alten Venetia schließt: „Arma la prora e salpa verso il mondo!" „Rüstet den Kiel, lichtet die Anker gegen die Welt!" — — „Gegen die Welt, gegen die Welt!" jubelt das Volk. „Rüstet die Schiffe gegen die Welt!"

Wir erkennen die Parallele: Wie einst Venedig aus den Trümmern eines untergegangenen Volkes sich zur neuen politischen Größe und Einheit durchrang, so steht auch jetzt Italien an der Schwelle einer neuen Zeit, die es aus der alten Zersplitterung einer größern Zukunft entgegentragen soll. Hier springt die Quelle des Erfolges: Patriotismus, Nationaleitelkeit und eine kleine Dosis Chauvinismus.

Aber noch eine ernstere Gefahr ist zu bestehen als der Ansturm der Elemente, der äußern Feinde: Das schleichende Gift byzantinischer Verderbtheit. Basiliola, das verführerische Weib, das am Hofe von Byzanz alle Künste und Listen buhlerischer Liebe gelernt hat, fesselt den Tribunen durch ihre Reize. Bald ist sie Herrscherin im Inselreich. Ihre Feinde hat sie vernichtet oder verbannt, den Tribunen gänzlich zum Sklaven seiner Leidenschaft gemacht. Als sich die Unersättliche zugleich seinem Bruder, dem Bischof Sergio, in blutschän-

Digitized by Google

derischer Liebe ergibt, rafft der Tribun sich auf. Er tötet den Bruder im Zweikampf, ruft die verbannte Mutter, die Diaconessa Ema, zurück, um den römischen Glauben, den die Griechin hat stürzen wollen, wieder aufzurichten, und verbannt sich selbst aus seinem Vaterlande, um auf seinem Schiffe die Welt zu erobern. Ehe er die heimischen Inseln verläßt, tötet sich Basiliola, indem sie die Flut ihres Goldhaares an dem lodernden Feuer des griechischen Altares entzündet.

Wo bleibt da die Feuerwehr? witzelt ein florentiner Witzblatt. Der Scherz ist billig, aber er kommt aus dem richtigen Gefühl, daß hier etwas pathetisch Posenhaftes zu tadeln ist. Diese Todesart erschüttert uns nicht; sie entspringt aus jenem Bedürfnis d'Annunzios nach ästhetischen Effekten auf Kosten der Lebenswahrheit, das auch von italienischen Kritikern hervorgehoben wird. Ein andres Beispiel: Basiliola findet im Vorspiel bei ihrer Rückkehr den Vater und die vier Brüder wieder, vom Volke geblendet. Mit lautem Jammer beklagt sie das grausige Geschick der Ihrigen. Als aber der Tribun, der Feind ihrer Familie, vom Siegeszug heimkehrt, heißt sie ihre vier Brüder als Postamente an den vier Ecken des Ehrensessels niederkauern. Inmitten ihres Schmerzes komponiert sie ein Monument. d'Annunzio überträgt hier sein ästhetisches Bedürfnis unorganisch auf das Wesen der Griechin, als etwas deren Charakter völlig Fremdes. Er läßt seine eigene Persönlichkeit auf Kosten der Lebenswahrheit durchblicken.

Im übrigen wechseln echt dramatische Szenen mit theatralisch pathetischen. Jener grausige Graben, die ‚fossa fuia', in welchem Basiliola die Feinde ihres Hauses hat schmachten lassen, um sie vor unsern Augen einzeln durch Pfeilschüsse zu erlegen, der Zweikampf der Brüder, die großen Volksszenen, die melodramatisch von dem Gesang der Kleriker begleitet werden, kurz, Inhalt und Aufbau des ganzen Dramas wirken oft etwas opernhaft.

Die Regie des Dichters war für italienische Verhältnisse glänzend. Man erkennt deutlich reformatorische Bestrebungen im Sinne der Reinhardtschen Bühnen. d'Annunzio wagt es sogar, während der ersten der Episoden, wie er die einzelnen Teile seines Dramas nennt, den Zuschauerraum zu verdunkeln und damit eine Unsitte der Italiener zu durchbrechen, die gewohnt sind, während der Aufführung ihre Zeitungen zu lesen. Der günstigen Wirkung des Vorspiels war es zuzuschreiben, daß es bei vereinzelten Oppositionsrufen blieb.

Die Bedeutung des Werkes für Italien ist nicht zu unterschätzen. Der Italiener kann eine größere Dosis Pathos und Pose vertragen, und es ist ihm mit ‚La Nave' ein patriotisches Drama im heroischen Stil geschenkt worden, dessen Eindruck sich auch die Gebildeten nicht entziehen können. Heinrich Frese

Zensur

Vor einigen Monaten hat Dr. Robert Heindl eine Broschüre: ‚Geschichte, Zweckmäßigkeit und rechtliche Grundlage der Theaterzensur' (in München bei Karl Schüler) erscheinen lassen. Ein schmaler, wissensreicher Band, der dem Laien manches Neue mitteilt und dem Fachmann die Vorteile einer übersichtlichen Zusammenstellung bietet. Er ist leider nicht flüssig und leicht zu lesen. Die Sprache ist zu trocken, spießerhaft und korrekt, aber, gottlob, dem ‚Reichsgerichtsdeutsch' noch immer recht unähnlich. Die Gliederung des Stoffes ist klar, die Struktur durch-

Digitized by Google

ſichtig und elaſtiſch. Aber die Anordnung zu loſe, und Anmerkungen hängen ſich ſchwer an die Schilderung und geben dem Buche die von Leſſing verſpottete wiſſenſchaftliche Färbung. Natürlich befaßt ſich der juriſtiſch und philoſophiſch geſchulte Autor auch mit der Zenſur-Kommiſſion. Und deswegen will ich ſeinen Band beſprechen.

In München arbeitet, wie die Leſer der ‚Schaubühne' wiſſen, ſeit einigen Wochen wieder ſo ein ‚literariſcher Beirat'. Und damit hätten wirs nun ſoweit gebracht, wie das ſelige Toskana. Der Gedanke iſt (ich verweiſe auf Heindl) nicht neu und hat ſchon einmal die hilfloſen Polizeiköpfe im Stich gelaſſen. In ebendemſelben München, das jetzt dieſer Kommiſſion die Freigabe von ‚Frühlings Erwachen' und dem ‚Tal des Lebens' zu verdanken hat. Vor ſechzehn Jahren war ſchon im Reich von ihr die Rede. Miquel empfahl ſie im Dreiklaſſen-Parlament, Windhorſt im Reichstag, Fiſcher und Vollmar im bayriſchen Abgeordnetenhaus. Juriſten, Schriftſteller und Theaterdirektoren ſollten Beiſitzer ſein. Dagegen wehrten ſich die Schriftſteller nicht am wenigſten, und Paul Lindau jammerte: „Um Gottes willen keine Kommiſſion!".

Dann hörten wir eine Zeitlang nichts mehr. Neunzehnhundertundeins kam im Reichstag wieder der Gedanke ans Licht, aber rechts und links verhielten ſich die Volkstribunen ablehnend. Und auch die Regierung war ſpröde. „Wenn wir einen Sachverſtändigen ausſuchen", ſagte der Freiherr von Rheinbaben, damals noch Miniſter des Inneren, „ſo würde er von vornherein nicht die nötige Autorität haben." So wurde denn fortgewurſtelt. In Oeſterreich aber griff der Miniſterpräſident Ernſt von Koerber (wenn ich nicht irre; Heindl ſchweigt darüber) den Gedanken auf und hinterließ durch ſeinen der Statthalterei gegenübergeſtellten Zenſurbeirat ein leidliches Gedenken in der Theaterwelt.

Ueber den Wert einer Kommiſſion hat der Autor dieſer Broſchüre bei verſchiedenen Schriftſtellern Auskünfte eingezogen. Faſt alle verwarfen die Idee (wie überhaupt die Zenſur); nur Harden ſchien das Kollegium, dem noch ein angeſehener Kaufmann oder eine kluge Frau beitreten ſollte, ganz nützlich. Und der Beirat in München mag nun weiterhin ſeine Lebensfähigkeit erweiſen.

Noch etwas will ich aus dieſem Buche einem weitern Kreiſe bekannt geben. Der Verfaſſer ſetzt ſich wohl für die Aufhebung der Theaterzenſur ein, erinnert aber auch an den Schaden, den die Direktoren durch ein nachträgliches Aufführungsverbot erleiden. Er empfiehlt darum, einen Aufführungsvertrag abzuſchließen, deſſen Erfüllung mit Hinweis auf § 134 B. G. B. (Ein Rechtsgeſchäft, das gegen ein geſetzliches Verbot verſtößt, iſt nichtig, wenn ſich nicht aus dem Geſetz ein andres ergibt) zu verweigern und ſich vom Autor auf Vertragserfüllung verklagen zu laſſen. Einem Landgerichtsbeſcheid könnte dann die Polizei nur ſchwer ihre Zenſurbedenken entgegenhalten.

Ob der Gedanke für die Praxis taugt, mag ein Juriſt entſcheiden.

Felix Stössinger

Digitized by Google

Aus der Praxis

Annahmen

Henri Hubert Davis: Die Mollusken, Luſtſpiel. Berlin, Luſtſpielhaus.

Maurice Donnay: Die Rückkehr von Jeruſalem, Schauſpiel. Breslau, Schauſpielhaus.

Richard Fellinger: Die Pfarrerin, Drama. Darmſtadt, Hoftheater.

Friedrich-Freſſa: Die Fackel des Eros, Einakterzyklus. Berlin, Deutſches Theater.

Leo Greiner: Boccanera, Drama. Mannheim, Hoftheater.

Ludwig Hirſchfeld und Walter Angel: Der ſchlechte Ruf, Komödie. Wien, Luſtſpieltheater.

Erich Korn: Anteros, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmſtädtiſches Schauſpielhaus.

Adolf Paul: König Chriſtian der Zweite, Schauſpiel. Berlin, Friedrich-Wilhelmſtädtiſches Schauſpielhaus.

Otto Rembe: Der Liebestempel, Luſtſpiel. Berlin, Luſtſpielhaus.

Georg Robert: Die neue Steuer, Luſtſpiel. Bad Liebenſtein.

Leopold Winter: Meiſter Ambroſius, Volksſtück. Wien, Raimundtheater.

Uraufführungen

1. von deutſchen Dramen

5. 7. Martha Heusler: Der Stein im Wege, Drama. Jean Kren und Alfred Schoenfeld: Papas Sommerreiſe, Ein Akt. Berlin, Thaliatheater.

3. in fremden Sprachen

Frankreich

Armory: Der Herr mit den Chryſanthemen, Komödie. Paris, Palais Royal.

Henry Bordeaux: Der erbrochene Schrank, Ein Akt. Paris, Comédie.

Thévanne und Lambert: Eine feine Sache, Komödie. Paris, Comédie Royale.

Italien

Guiſeppe Adami: Die ferne Schweſter. Mailand, Olimpiatheater.

Auguſto Novelli: Faloppa, Volksſtück. Florenz, Politeama Nazionale.

Neue Bücher

Bibliographie

Robert F. Arnold: Bibliographie der deutſchen Bühnen ſeit 1830. Wien, C. W. Stern.

Dramen

Robert Valten: Frau Not (Franz Stelzhamers Freud und Leid), Volksſchauſpiel. Dresden, Heinrich Minden.

Wilhelm Steiner-Oſten: Die Toteninſel, Eine transzendentale Viſion. Dresden, E. Pierſon. 59 S. M. 2,—.

Emil Marie Steininger: Der Herr Präſident, Volksſtück. Wien, Carl Konegen. M. 2,50.

Technik

Th. Weil: Die elektriſche Bühnen- und Effektbeleuchtung. Mit 205 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. M. 4,— (5,—).

Wien

Eduard Bacher: Gloſſen über den Verfall der wiener Theater. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunſt und Muſik.

Zeitſchriftenſchau

Dramatik

Karl Storck: Adolph L'Arronge. Türmer X, 10.

Kosmetik

Oscar Beck: Ueber Haut und Schminke. Theatercourier 758.

Regie

Karl Vogt: W. Wauer und ſeine Kritiker. Bühnenbote IX, 27.

Technik

*s: Ein neuer Handſcheinwerfer. Theatercourier 758.

Theatergeſchichte

Richard Maria Werner: Bogumil Dawiſons deutſches Debüt. Bühne und Welt X, 19.

Hans Landsberg: Ein vergeſſener Theaterprinzipal (Karl Theophilus Döbbelin). Masken III, 38.

Digitized by Google

Toilettenkunst

Josephine Gray: Toilettensünden auf der Bühne. Theatercourier 753

Nachrichten

Berlin

Unter dem Namen, Akademische Bühne' haben Studierende der berliner Universität einen Verein ins Leben gerufen. Dieser Verein beabsichtigt, junge dramatische Talente, denen die bestehenden Bühnen verschlossen bleiben, durch Aufführung ihrer Werke zu fördern, ferner wertvolle Dichtungen bekannter Autoren, die in Berlin noch nicht gespielt worden sind, zur Darstellung zu bringen. Einige bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen haben zur Unterstützung dieser Bestrebungen ihre künstlerische Mitwirkung zugesagt. Für die Saison 1908/09 sind zunächst drei Erstaufführungen geplant. Die Unkosten werden auf dem Wege einer Subskription gedeckt. Die Ueberschüsse fließen in einen Unterstützungsfonds für bedürftige Studierende der berliner Universität. Die Aufführungen finden in einem unsrer ersten Theater statt. Interessenten, die sich an der Subskription beteiligen wollen, werden ersucht, ihre genauen Adressen anzugeben. Autoren und Verleger werden gebeten, ihre Stücke bis spätestens zum 15. September dieses Jahres einzureichen. Alle Mitteilungen sind zu richten an den Vorsitzenden des Direktoriums, stud. jur. Fritz Schaie, Berlin C., Burgstraße 30.

Die Schauspielschule des Sternschen Konservatoriums wird sich vom Herbst dieses Jahres an dem Hebbel-Theater angliedern, dessen Direktion ihre künstlerischen Kräfte und ihren technischen Apparat für die Ausbildung der Schauspielschüler zur Verfügung stellen wird.

In beiden Schiller-Theatern werden vom Januar 1909 an regelmäßig auch Opern aufgeführt werden, ohne daß eine merkliche Erhöhung der Eintrittspreise stattzufinden braucht.

Das Lessingtheater wird im neuen Spieljahr zunächst, zu Tolstois achtzigstem Geburtstag, ‚Die Macht der Finsternis' — mit Albert Bassermann als Nikita, Emanuel Reicher als Akim, Else Lehmann als Anisja — aufführen und seinen Ibsenzyklus durch ‚Baumeister Solneß' und ‚Die Gespenster' vervollständigen. In ‚Baumeister Solneß' wird Albert Bassermann die Titelrolle, Ida Orloff die Hilde Wangel darstellen. Die Besetzung der ‚Gespenster' ist folgende: Frau Alving — Else Lehmann, Oswald — Albert Bassermann, Manders — Oscar Sauer, Engstrand — Emanuel Reicher, Regine — Irene Triesch.

Deutschland.

Eine Konferenz von Gewerkschaftsvertretern des rheinisch-westfälischen Industriebezirks, die im düsseldorfer Gewerkschaftshaus tagte, beschloß, nach Art des Märkischen Wandertheaters eine ambulante freie Volksbühne für das Industriegebiet zu errichten. Das Unternehmen, das nur eigenes Personal beschäftigen und nur an Wochentagen spielen soll, ist für annähernd dreißig rheinisch-westfälische Industriestädte bestimmt. Den Spielplan werden in erster Linie Schiller, Hebbel, Ibsen und Hauptmann beherrschen.

Auf der diesjährigen Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins, die in Koburg stattfand, wurde der Entwurf eines neuen Bühnenvertrags en bloc mit folgenden Bestimmungen angenommen: 1. Der Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln sind vom 1. September 1909 ab für den Deutschen Bühnenverein und für die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger obligatorisch. 2. Beide Körperschaften verpflichten sich, mindestens bis zum 31. August 1914 keinen Schritt zu tun, der auf Abänderung des Bühnenvertrages oder der Bühnenvertragsregeln hinzielt. 3) Verträge, die nach dem 31. Januar 1909 abgeschlossen werden, dürfen nach keinem andern Formular als nach dem Bühnenvertrag und den Bühnenvertragsregeln abgeschlossen werden. 4. Jeder vorher abgeschlossene Vertrag muß ebenso wie ein Vertrag, der später nach einem andern Formular abgeschlossen sein sollte, auf Verlangen des Mitgliedes nach dem Formular des Bühnenvertrags und der Bühnenvertragsregeln umgeschrieben werden.

Die Nummern 31 und 32 erscheinen als Doppelnummer am 6. August.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lession, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 31/32
6. August 1908

Neue Dramen von Przybyszewski/

von Ernst Schur

Przybyszewski gehört einer Generation an, deren bedeutsames Wirken für uns schon in der Vergangenheit liegt. Es ist die Generation der achtziger Jahre. Diese Generation suchte Vorbilder auf, propagierte sie. Daher in ihren Werken Einflüsse deutlich sichtbar sind, Beziehungen sich nachweisen lassen, Originale durchschimmern . . . .

So schimmert durch die dramatische Dichtung Przybyszewskis ‚Gelübde' (München, Etzold & Co.) das größere Vorbild Ibsen hindurch. Des Ibsen, der die ‚Frau vom Meer' schrieb. Klara, die Frau des Bildhauers Siegmund, kannte früher einen Menschen, der einen merkwürdigen Zauber auf sie ausübte. „Ein seltsamer Mensch", sagt sie „er sprach wenig, aber ich fühlte, daß er große, tiefe, gewichtige Worte zu sagen hatte, die noch niemand vor ihm gesprochen; hinter seiner Stirn sah ich eine ganze Welt neuer, unfaßbarer Gedanken gären. Er sagte mir nie, daß er mich liebe, und doch wußte ich, daß ich sein alles bin — alles! . . . . ich fühlte, daß ein unausgesprochenes Gelübde uns aneinanderkette . . .!" Diese Erinnerung aus der Vergangenheit verdichtet sich greifbar in dem letzten Werk des Bildhauers Siegmund: „Ein Riese hebt ein Weib hoch, seinen Schatz und seine ganze Welt. Das Weib umklammert in angstkeuchender Liebe seinen Hals, aber an ihre Füße hat sich ein furchtbares Ungeheuer gehängt, das sie in die Tiefe hinunterzerrt. Schon erlahmen ihre Arme, schon hängt sie halb ohnmächtig in letzter Abwehr am Hals des Riesen, aber der Riese hat sich festgestemmt, und in der wildesten Anstrengung seiner Kräfte sucht er sie von dem Ungeheuer zu befreien, von dieser entsetzlichen Last, welche sie hinunterzerrt." So schildert Klara ihre Vision, die in diesem Werk plastisch geworden ist. Der Riese, der sie hält, ist Siegmund, ihr Mann. Als der Bruder dieses fremden Mannes (der eines Abends plötzlich aus dem Wald herankommt!) die Nachricht bringt, daß diese Erinnerung aus

Digitized by Google

dem Leben getilgt ist, daß er gestorben ist, da wirkt diese seltsame Macht von neuem. Ein Kampf entspinnt sich zwischen den Gatten. Der Gatte siegt. Sie jubelt: „Ich bin dein, dein!“ Die Angst, die Not, die Verzweiflung, der Beistand des Gatten, haben sie befreit. Wie bei Ibsen.

Nur daß bei Ibsen dieses Symbolische ganz Form gewinnt, während Przybyszewski im Gestaltlosen verharrt. Das bringt auf die dramatische Technik. Ibsen ist künstlerischer, reifer, weil er die Idee restlos aufgehen läßt im Leben. Das Reale und das Visionäre ist in einer meisterhaften Mischung so verschmolzen, daß selbst das Absichtliche die Prägung des Werdenden erhält. Das ist Können, das ist künstlerische Disziplin. Die subtilsten Regungen werden in feinster Arbeit dargeboten. Es ist, als hielte man ein Geschmeide in der Hand, sorgfältigst ziselierte Arbeit, in der die Steine lebendig funkeln. Bei Przybyszewski drängt sich dagegen das Visionäre in einer Weise vor, die alle Wirklichkeit zerstört und doch nur verschwommene Bilder gibt. Das ist ein Mangel in der Technik, den man nicht übersehen, nicht verzeihen kann. Denn gerade gegen dieses Sich-Vordrängen des Persönlichen richtete sich der Kampf der neuen Generation, gegen das Ueberwuchern der Arabesken. Dieses Anhäufen der Ornamentik empfinden wir in der Literatur und besonders im Drama als stillos, ebenso wie in der Kunst. Wir erkennen die Bedingungen einer jeden Kunstgattung wieder organischer. Wir lieben reinere Linien, herbere Formensprache, Gestaltung des Wesentlichen. Der Kampf gegen den Monolog und andre Requisiten der alten Schule ist gegen diesen Grundfehler nebensächlich.

Nun ist es möglich, daß Przybyszewski etwa eine Art dekorativen Dramas vorschwebte. Das die subtile Arbeit verschmäht und die großen Linien bevorzugt. Auch hierfür gibt es ein Beispiel, von dem Przybyszewski manches hat. D'Annunzio. Aber auch hier gibt es Stilwerte. Auch bei d'Annunzio reden die Menschen ewig über sich selbst und tragen immerfort ihre Seele auf Händen vor sich her, bestaunen sie, betasten sie und vergehen in Schmerz über sie. Was hier die Einheit gibt, das ist die glühende Rhetorik, die flutende Pracht der Sprache, die stolze Schönheit der Bilder. Also auch wieder künstlerische Mittel, die um die Fülle der Möglichkeiten, um den sogenannten Inhalt einen festen Ring schmieden. Man sieht, der bloße Einwand, das Lyrische sei das Störende, reicht nicht hin. Denn in unsrer Zeit gewinnt ja auch das lyrische Drama an Daseinsberechtigung. Der Unterschied ist: bei d'Annunnzio dient das Lyrische, um die Realität (eine neue Realität des Formalen) zu heben; bei Przybyszewski dient es dazu, das Reale zu ersticken.

Solche ins Maßlose schweifende Gefühlsseligkeit würde man einem Anfänger zu gute halten und die Reife abwarten. Bei einem Manne wirkt sie als eine stilistische Entgleisung, die einer Hoffnung kaum noch Platz läßt. Przybyszewski kommt damit auf einen Punkt, wo die Grenzenlosigkeit der Gebärde eins wird mit der gänzlichen Ohnmacht künstlerischen Gestaltens.

Digitized by Google

Auch in dem Drama ‚Schnee' (München, Etzold & Co.), spielt, wie immer bei Przybyszewski, ein erotisches Problem die entscheidende Rolle. Dieses Drama ist klarer und straffer. Auch hier taucht aus der Vergangenheit eine Erinnerung auf: Eva. Sie, die Rätselhafte, die nur sich liebt und den Mann nur als Mittel ihrer Befriedigung braucht, den sie nicht liebt, nicht lieben kann, den sie sich aber ersehnt, da sie das Gefühl haben muß, daß sich jemand bis zu Tode nach ihr sehnt. Sie kommt in das Haus, wo Willy, der kraftvolle Riese, mit Bronka, der frischen, einfachen, eine freudvolle Ehe führt. Sie kommt und weckt die alte Sehnsucht. Bronka sucht den Tod im Eise.

Hier ist alles bis zur Charakteristik vorgedrungen. Die Worte sind natürlich und die Rede hat klare Linien. Das Visionäre wird zurückgedrängt und wirkt in dieser Entfernung mit Suggestivkraft. Vorzüglich ist die Exposition. Wie überhaupt Przybyszewski darin Meister ist, aus einem Nichts eine tragische Verwirrung aufwachsen zu lassen. Artistisch muß man daran seine Freude haben, wie er einen Beginn setzt und die Entwicklung folgen läßt. In diesem Drama baut die Realität sich plastisch auf. Diesmal ist es der Mann, der von seiner Vergangenheit nicht los kann. Die Gestalten sind fest umrissen, ja mit einer gewissen resoluten Härte hingestellt. Man traut ihnen eigenes Leben zu. Unter dieser Oberfläche wirkt das verborgene Leben um so suggestiver. Menschen reden, nicht ein ‚Autor'. Eine Dialektik, die scharf und klar, zuweilen eisig ist. Eine durchsichtige, kalte Luft herrscht hier. Eine Luft, die an Strindberg erinnert. So treten die Linien des Gefüges eigenartig heraus. Bis zum Schluß, bis zur Katastrophe. Da aber packt den Dichter immer das Rasen. Er vergißt Ruhe, Kraft, Klarheit. Er muß einen ‚Schluß' haben, einen echten rechten Knall- und Bühnenschluß. Es ist als ob alle Hunde losgelassen sind. Die Worte tönen in endlosem Schwall. Spuk. Visionen. Eine alte Amme erscheint. Bronka verschwindet im Eis. „Motruna, die alte Amme," so heißt es am Schluß, „setzt sich in heiliger, hieratischer Würde auf den Sessel und bleibt sitzen." Aus ist das Lied. Es endet wie eine Groteske.

Strindberg wurde genannt. Aber das ist der Unterschied. Strindberg ist Skeptiker. Er betrachtet dieses Puppenspiel, das er überlegen lenkt, mit Hohn. Das Pathos, das er hat, ist das Pathos des Hohns. Przybyszewski ist Gefühlsmensch. Es sind verschiedene Anlagen. Die Nationalitäten kommen in Betracht. Przybyszewski gibt sich aus; wie ein Krater, der Feuer speit, bis er erlischt. Strindberg ergründet, legt ein Gefüge blos. Er ist einseitig, aber er bleibt überlegen. Przybyszewski klagt an, befindet sich ewig in Gärung und kommt zum Schwall, zum Chaos. Das Chaos: das ist Przybyszewskis Welt. Die Menschen erscheinen ihm groß, in übertriebenen Umrissen; wie in alten Sagen. Auch das ist seine nationale Eigentümlichkeit. Und das ist ein Fehler: er rechnet nicht mit Menschen dieser Welt. Dagegen sind diese Konflikte, Tragiken, Verbrechen erst in

Digitized by Google

dieſer unſrer ziviliſierten, paragraphierten Welt möglich, gegen die er ankämpft. Das iſt das Inkongruente.

Der ‚Totentanz der Liebe' (Berlin, Fontane & Co.) enthält vier Dramen. Ihnen allen iſt gemeinſam: ſie haben nicht den Schwulſt des erſten Dramas, nicht die Größe des zweiten. Es ſind echte und rechte Dialogdramen, in denen die franzöſiſche Technik bemerkbar wird, der Räſonneur ſeine Rolle übernimmt. Eine alte Technik, Wort auf Wort, Schlag auf Schlag; verbraucht, doch mit einer gewiſſen ſichern Gewandtheit verbraucht. Mit dieſem Band kommen wir zum Alltag. Wir ſehen den Urſprung. Denn im Grunde blieben die Probleme immer die gleichen. Auch hier finden wir ſie wieder.

Pſychologiſch und moraliſch ſind Ibſen und Strindberg die Paten dieſer Niederungsdramen. Denn moraliſch, ungeheuer moraliſch iſt die Anlage Przybyszewskis. Wo ſollte er ſonſt das Pathos der Entrüſtung her haben, der Trauer, der Zerknirſchung? Das, was Przybyszewski als Eigenes hinzugibt, das iſt die engere Verknüpfung des Handelns mit den Trieben. Seine Menſchen haben etwas Unirdiſches, Blindes. Und dann blitzen zuweilen von Feind zu Feind Beziehungen auf. Vergeben, Vergeſſen, Verſtehen. Slaviſche Note.

‚Das große Glück' behandelt das gleiche Problem wie ‚Schnee', ins Bürgerliche hinabgeſtimmt. Karſten verläßt das Mädchen, mit dem er glücklich zuſammenlebte. Das Verhältnis muß ſich löſen. Er folgt Olga Tolſt. Das kleine Mädchen wird mit der Salonſchlange konfrontiert. Grete nimmt ſich das Leben und der Räſonneur, der lebenskranke Beck, läßt die Leiche den beiden glücklich Liebenden ins Haus tragen, „die ſich mit furchtbarem Haß anſehen". Es finden ziemlich offene Ausſprachen ſtatt. Zum Beiſpiel ſteht bei Grete, die verlaſſen werden ſoll, trotz aller Liebe die Nahrungsſorge im Vordergrund. Selbſtverſtändlich in einer Zeit, wo die Frau ſich durch den Mann ein Auskommen erringt. Auch die Angſt, nachts im Dunklen allein zu ſein, beherrſcht ſie vollſtändig. Das ſind Kulturdokumente zur Ehe im neunzehnten Jahrhundert. Nicht erhebend, aber ehrlich. Denn damit iſt der Schlüſſel zu der ganzen Dramatik des Polen eigentlich gegeben. Geſtaltet die Ehe um! Macht Mann und Frau ſelbſtändig! Przybyszewski fordert das nicht. Bewahre. Er ſteckt noch ganz im alten Schlendrian, im Ehe-Püppchenheim: er will eine Frau, die ſich putzt, kokettiert, ewig reizt, und wundert ſich dann und greint, wenn Eva dieſe Stellung, die ihr zugewieſen wird, energiſch ausnutzt und den Liebenden wie den Ungetreuen mit der Peitſche regaliert. Das ebenſo traurige wie lächerliche Urbild unſrer Ehen tritt in dieſen im Simplen des Alltags verharrenden Szenen deutlich zutage. Im Grunde liegt dieſes Schema auch den auf ein höheres Niveau ſtrebenden vorher genannten Dramen zugrunde.

Theatraliſch am wirkſamſten wird ſich das ‚Goldene Vließ' erweiſen, das durch die Verworrenheit der erotiſchen Beziehungen, die wie ein Fatum eintreten, eine gewiſſe Lebenstiefe gewinnt, zumal da dieſer Stoff nicht ironiſch

Digitized by Google

behandelt ist. Die Menschen sind wie Schachfiguren, und doch haben sie noch Lebenswahrscheinlichkeit. Die Behandlung steht in der Mitte zwischen Naturalismus und Symbolismus. Die Franzosen geben die Technik, Strindberg die Schärfe, Ibsen die Eindringlichkeit, mit der die Schicksale nach der Vergangenheit hin aufgerollt werden. Die Unerbittlichkeit ist packend. Die Konsequenz hat etwas Erschütterndes. Das Eigene, was Przybyszewski hinzugibt, ist wieder das Slavische, das die harten Konturen des Lebens wie mit einer leisen, müden, tröstenden Melodie umfließt. Diese Worte sind von Lebensgefühl durchzittert. Daß diese Menschen, die so haarscharf reden, noch so viel Unbewußtes in sich haben, macht sie glaubhaft. Sie reden kein Programm, keine Phrasen. Sie drapieren sich nicht als Uebermenschen. ‚Schnee' und das ‚Goldene Vließ' wären wohl aufführbare Stücke, die ihrer Wirkung sicher sein müßten.

Im Mittelpunkt dieses Schaffens steht das Weib. Das Weib als Zerstörerin, Unruhstifterin. Es schließt sich da ein internationaler Kreis. Rops, Beardsley, Strindberg. Bei Przybyszewski steht neben der Verdammung die Anbetung. Ganz schüchtern meldet sich bei ihm ein Neues. Das Weib als Helferin. Aber immer noch hat das Gegnerische die Uebermacht. Das Weib zerstört, siegt. Er will vielleicht sagen: das Sexuelle überhaupt. Aber er bleibt im Einseitigen. Er beschuldigt das Weib. Dies Moment hat kulturgeschichtliche Bedeutung. Przybyszewski kennt nur Männchen und Weibchen. Und immer gellt ihm schrecklich ins Ohr das Wort: Hintergangen. Und er ahnt nicht, daß er in dieser Anschauung mit dem Philister, den er haßt und verachtet, eins ist, der auch ein psychologisches Problem so brutal und dumm vereinfacht.

Mannigfache Anzeichen beweisen, daß wir über diese Anschauungen schon hinaus sind. Daneben erwächst dem nachkommenden Künstlergeschlecht die Verpflichtung, nicht mit dem Willen, dem Wunsch, der Sehnsucht vorlieb zu nehmen, sondern immer energischer um das Eine zu ringen, das für den Künstler das Entscheidende ist: das Können. Es hat die Aufgabe, der Zuchtlosigkeit im Technischen die Disziplin des künstlerischen Geistes entgegenzusetzen.

De profundis/ von Edmund Harst

In hellen Birken hängt der Mond,
talüberwärts schaut fern ein Licht,
wie wenn ein Lieben, das nicht spricht,
uns noch mit einem Lächeln lohnt.

Es ist so still . . . ein Atmen geht
so friedevoll und heimatlich — —
Da stöhnt mein Herz ein weh Gebet
und neigt sich tief und weint um dich.

Aus dem lyrischen Flugblatt: ‚Lieder der Liebe', das im Verlag A. R. Meyer, Wilmersdorf, erscheint.

Digitized by Google

Wolkenkuckucksheim

Von Josef Ruederer und das einzige Drama, das im Repertoire des Münchener Künstlertheaters die Produktion der Gegenwart vertritt. Oder doch wohl richtiger: was sich München unter dramatischer Produktion der Gegenwart vorstellt. Man kommt aus Berlin und hat es nicht leicht, sich in diese Verhältnisse hineinzufinden: daß ein Theatervorstand von verdienten Namen und scharfen Köpfen solch ein Stück annimmt; daß eine, wie man glauben sollte, zum mindesten erfahrene Regie auf den Proben nicht gewahr wird, wie leeres Stroh sie drischt; daß ein Publikum am Schluß des Abends überhaupt noch da ist; daß eine Kritik, die hier nichts weiter als ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit tut, sich öffentlich des Neids, der Frechheit und Borniertheit bezichtigen lassen muß; daß die Bezichtigungen einen Rattenkönig von Prozessen und, wenn es so weiter geht, gewiß auch von Duellen im Gefolge haben. Krähwinkel. Man könnte als Großstädter die ganze Angelegenheit wahrhaftig auf sich beruhen lassen. Aber Josef Ruederer ist nicht der Erste Beste. Er hat ein paar Kunstwerke von Rang geschaffen, und er hat das Zeug, die innere Jugend und den Drang, die Reihe zu verlängern. Was ihm zu fehlen scheint, ist Selbstkritik. Sonst hätte er dies ‚Wolkenkuckucksheim' nicht aus den Händen geben können. Daß jetzt sogar ein Streit darum entbrannt ist, wird ihn wahrscheinlich in dem Wahn bestärken, ein zweiter Aristophanes zu sein. Da ist es denn um seinetwillen nötig, daß er, nach soviel münchner Stimmen, zuguterletzt auch eine Meinung hört, der mindestens der Vorwurf außersachlicher Motive, wie etwa der Versippтheit und Parteilichkeit, vom Halse bleiben muß.

Die Tendenz ist die gleiche wie in den ‚Vögeln' des Aristophanes. Deren Poesie wollte, nach Ernst Curtius, die Herzen erheben und erfrischen; ihre Satire aber sollte die leichtfertige Natur der Athener in treuen Spiegelbildern darstellen und die Gebrechen ihrer Gesellschaft strafend erkennen lassen. Auch Ruederer setzt einer durch und durch verrotteten Gegenwart ein Wolkenkuckucksheim der Reinheit, Schönheit und Freiheit entgegen. Dieser Gegensatz hat ohne Zweifel dramatische Möglichkeiten, die nur ausgebeutet zu werden brauchten. Nur! Es war nicht weniger nötig, als Typen zu finden, in denen unsre Zeit zugleich inkarniert und persifliert werden konnte, und die doch keine bloßen Allegorien bleiben durften, sondern lebendig genug werden mußten, um so etwas wie eine Handlung durchzuführen. Ruederer hat sich die Sache von Anfang an zu leicht gemacht, indem er darauf verzichtete, seine Welt der Gegenwart sich aus sich selbst

Digitized by Google

bewegen zu laſſen. Darunter iſt nicht zu verſtehen, daß er bewußt oder gar abſichtlich darauf verzichtet hätte. Sein plaſtiſches Vermögen erwies ſich hier einfach als ſo gering, daß ihm der Gegenſtand ſeiner Satire zu einem einzigen Starrkrampf geriet, und daß das idealiſtiſche Gegenſpiel, der Begründer des Wolkenkuckucksheims, zum Lenker der Geſchicke und Marionetten erhoben werden mußte. Aber: was wär' ein Gott, der nur von außen ſtieße! Hier kommt erſchwerend hinzu, daß dieſer Gott zugleich der Dichter ſelber iſt. Unter Euelpides hat man ſich außer einer Figur des Dramas oder vielmehr der Hauptfigur immer auch den Verfaſſer Ruederer vorzuſtellen. Ihm hat offenbar die romantiſche Ironie der Tieck und Platen vorgeſchwebt. Aber es iſt leider zu ſagen, daß ihm Romantik wie Ironie meilenfern geblieben ſind. Romantik iſt nur in den beiden Stellen fühlbar, die ziemlich wörtlich aus den ‚Vögeln' übernommen ſind; und ſo dankbar man auch iſt, in der Ruedererſchen Phraſenwüſte dieſe beiden Oaſen anzutreffen, ſo ſchädlich iſt dem Nachfahren auf der andern Seite der Kontraſt. Die Ironie wiederum wird durch eine Sorte von Satire erſetzt, deren Stumpfheit, Plumpheit und Geſchmackloſigkeit zu ſchildern ich verzage. Hauptmann und Hofmannsthal, Roeren und Singer, Albert Langen und Auguſt Scherl werden mit Witzen gekitzelt, deren ſich eine Biermimik ſelbſt des Vereins Deutſcher Studenten ſchämen würde. Gewiſſe Auswüchſe literariſchen Aeſthetentums ſollen ſich getroffen fühlen, wenn den Schneckengang einiger Szenen zwei jugendliche Commis mit Mauſchelreden begleiten. Auf faſt jede politiſche Partei kommt eine von den angeblichen Figuren des Stückes, ſei es Herakles, ſei es der Wiedehopf, ſei es eine Ruedererſche Neubildung. Man höre die Partien, und man wird ſich vergeblich fragen, woher Ruederer, bei dieſem Mangel an Phantaſie, bei dieſem engen Horizont, bei dieſer Armut an Einfällen, den Mut nimmt, den Herausgeber des Simpliciſſimus zu verhöhnen und verächtlich zu machen. Am Schluß ſtreckt er die Waffen. Der Kapitalismus hat den Idealismus beſiegt, den Olymp für fünfzig Milliarden erworben und in eine Warenhausgeſellſchaft mit beſchränkter Haftung verwandelt, in der für den Dichter kein Platz iſt. Man erwartet einen letzten Trotzruf: N'importe, je me bats, je me bats, je me bats! Wenn dieſe anſpruchsvolle Dichtung einen Sinn haben ſollte, durfte ſie gar nicht anders ſchließen. Aber Ruedererſ Endweisheit iſt ein ärmlicher Quietismus. Er ſieht ein und gibt zu, daß die Welt die altgewohnten Bahnen nicht verlaſſen, und daß ſein Spiel am Stand der Dinge auch nichts ändern wird. Ruederer die Satiren zu nennen, die am Stand der Dinge recht viel geändert haben, hieße ſeine Bildung unterſchätzen. Aber nach dem Ausklang ſeines ‚Wolkenkuckucksheims' muß ihm doch verraten werden, daß

Digitized by Google

ein Satiriker seinen Beruf verfehlt hat, der seine Arbeit mit der Einsicht in ihre Vergeblichkeit beginnt, und daß er gut tut, sie zu vernichten, wenn er sie mit dieser Einsicht auch beendet.

Ueber die Aufführung ist nicht zu reden. Die dichterische Unfähigkeit wird interpretiert durch eine schauspielerische Mittelmäßigkeit, der Provinzkritiker ins Einzelne nachgehen mögen. Ich kann zu ihrem Lobe höchstens sagen, daß sie mich auch nicht einen Augenblick hinderte, auf die Besonderheiten des Münchener Künstlertheaters zu achten. Worin sie bestehen, weiß der Leser seit vierzehn Tagen. Ich habe im Grunde nichts wegzunehmen noch hinzuzufügen, sondern nur zu bestätigen. Aber ich möchte das beileibe nicht in zornigem Tone tun; möchte auch durchaus die Blasphemie vermeiden, Reinhardts Namen im Zusammenhang mit diesen ahnungslosen Stümpern zu gebrauchen oder ihn gar gegen sie in Schutz zu nehmen. Mein Gefühl ist stilles Beileid. Die von ihrem Bett oder Schreibtisch aus die Zugspitze sehen — und ausziehen, das Theater zu reformieren: ihrer ist das Himmelreich. Dieses köstliche Gemeinwesen hat der liebe Gott zu allem eher als zur Theaterstadt ausersehen. Wenn aber mit der Zeit der Reiz solcher Atmosphäre, solcher Architektonik, solcher Bilder, solcher Umgebung und solchen Bieres doch nachläßt und wirklich, aus Langerweile oder welchen Gründen sonst, an eine Besserung gerade der Theaterzustände gegangen werden soll: dann muß es immerhin anders angefangen werden, als hier geschehen ist. Dann ist die Aufgabe nicht: Maler ihrem eigentlichen Beruf zu entziehen, sondern: geborene Theaterleute ihrer Bestimmung zuzuführen. Bei denen wäre man wenigstens sicher, daß die lächerlichsten Irrtümer vermieden und die unumgänglichsten Forderungen erfüllt würden. Die würden sich weigern, ein Theater ohne Schauspieler auch nur zu erwägen, wie ein Baumeister sich wahrscheinlich weigern würde, ein Haus ohne Baumaterial zu errichten. Denn das ist das Todesurteil dieses von Laien und Wichtigtuern noch immer umstrittenen Münchener Künstlertheaters: daß es nichts tut, als ein paar Neuerungen zu propagieren, die überflüssig sind, sobald gute Schauspieler, und die schlimmer als überflüssig, nämlich störend und ablenkend sind, sobald schlechte Schauspieler agieren. Wenn Vollmer als Malvolio hinten rechts steht, werde ich überhaupt nicht bemerken, daß man vorne links ein Riesenvogelbauer aufgestellt hat, um eine malerische Symmetrie des Zimmers zu erreichen. In München habe ich so lange gebraucht, um diesen albernen Scherz zu begreifen, bis Shakespeares Verse an mir vorübergegangen waren. Das ist ein Beispiel für hunderte. Man läßt zwei Dutzend über sich ergehen, zerreißt die übereilt erhobenen Billets für weitere Vorstellungen und rettet sich in südliche Gefilde.

Digitized by Google

Der heilige Nepomuk/ von Ilse von Stach

Dieſe dramatiſche Dichtung in einem Akt, die im Bühnenvertrieb der Anſtalt für Aufführungsrecht zu Berlin-Charlottenburg erſcheint, und von der hier das letzte Drittel mitgeteilt wird, ſpielt auf dem prager Hradſchin in der Nacht zum 21. März 1393. Die Szene ſtellt das Zimmer der Königin Offnei dar. König Wenzel iſt krankhaft eiferſüchtig auf ſie und verlangt, unter Androhung der Todesſtrafe, von dem Vikar Nepomuk, daß dieſer ihm Offneis Beichtbekenntniſſe verrate. Nepomuk hat nichts zu verraten. Er fürchtet nur, daß aus den häufigen unſchuldigen Zuſammenkünften der Königin mit dem Grafen Heinrich von Roſenberg Unglück entſtehen könnte, und bittet den Grafen, ſich aus Prag zu entfernen. Erſt in dieſem Geſpräch wird Heinrich inne, daß er Offnei liebt, verſpricht aber, zu gehen. Wenzel kommt mit ſeinem Kanzler Hinko und befiehlt Heinrich, Wachtpoſten auf dem Hradſchin aufzuſtellen, die jeden erſchießen ſollen, der etwa in dieſer Nacht das Schloß verlaſſen wolle. Hinko findet, daß der König zu viel Anſtalten für den Tod des Vikars trifft, den er wegen ſeiner Widerſpenſtigkeit ebenſogut öffentlich könnte hinrichten laſſen. Aber Wenzel iſt dieſe Tat unheimlich: er will, daß Hinko den Vikar von der Moldaubrücke hinunterſtößt, damit der im Frühjahr reißende Strom den Leichnam bis zum Meere hinwegſpüle. Hinko erklärt ſich bereit, daß Urteil des Königs in dieſer Form zu vollziehen. Hier ſetzt das folgende Bruchſtück ein.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Offnei: Warum entlaßt Ihr, da ich komme, Euern Kanzler?
Habt Ihr nicht Staatsgeſchäfte? — Wollt Ihr nicht —
Wenzel (verſucht zu lächeln, faßt Offnei bei der Hand):
Ich will, mein Kind, weil Du ſo lieblich biſt,
ein Schäferſtündchen mit Dir halten. Komm,
und laß uns bei einander niederſitzen
und plaudern, wie wir lange nicht getan.
(Er führt Offnei, die ihn angſtvoll anſieht, zu einem Divan. Sie ſetzen ſich)
Du haſt die Artigkeiten Deines Gatten
wohl oft entbehren müſſen, meine Taube,
mein Reh; doch darfſt Du Dich nicht fürchten fürderhin.
Und laß mich ein Geheimnis mit Dir teilen,
daran mein Herzchen, meine Süßigkeit
ſich freuen wird. (Er rückt ihr näher)
Wenn irgend ein Verfehlen
uns ſonſt wohl durch die bleiche Fratze deſſen,
dem wir uns anvertraut, im Augenblick
verwegner Zärtlichkeit entgegengrinſte,
ſo ſind wir jetzt der unverſchämten Neugier
und Schadenfreude aller los und ledig,
die zu viel wiſſen, können ohne Graun

Digitized by Google

aus der Vergangenheit die keusche Stunde
aufs neue in die gegenwärt'ge Nacht
zurückbeschwören, da ich Dich als Knospe
aus Deines Vaters Haus und Hand empfing.

Offnei: Wovon nur spricht mein Gatte?

Wenzel: Ich dulde nicht,
daß eines Menschen lüsterne Gedanken
sich an der Schändung meines Betts ergötzen.
Das Denken hört mir auf! —

Offnei: Mein Herr und König! —

Wenzel: Nun, nun, vergiß die ungewogne Rede,
erschrick mir nicht, mein Kind; ich dachte just
an einen eigenwill'gen Bauernschädel,
der niemals lernt, mit Kön'gen umzugehn.
Du aber, mein Entzücken, lehre mich,
nun auch vergessen, was wohl in der Stadt,
im Reich, in andrer Herren Länder geschieht,
und gib mir Deinen Mund, daß ich ihn küsse.
(Offnei hält ihm gehorsam den Mund hin, den er flüchtig küßt)
Ich hörte Heinrich unlängst vor dem Kanzler
die Klugheit Deines Geistes rühmen, Deine Kraft,
im Spiel der Sage Königen und Helden
mit gutem Rat und Urteil beizustehn
und frisch der Kunst des Dichters vorzugreifen.
Nun rate mir — es gilt auch diesmal Scherz,
ein Märchen, das ich müßig mir erdachte —
was soll darin der Fabelkönig tun,
dem sich ein Untertan bei Nacht und Tage
mit dumpfem Trotz entgegenstellt und frech
dem König Rede und Gehorsam weigert?

Offnei (geht eifrig auf ihn ein):
Verzeiht, die Fabel habt Ihr schlecht erfunden.
Wohl trotzen Untertanen im Geheimen
des Königs Wort, doch Euch ins Angesicht —
nicht Euch — dem Fabelkönig —

Wenzel: Ja, beim Himmel,
mir ins Gesicht! Ich, ich, der Böhmenkönig,
befehle, aber finde nicht Gehorsam,
ich drohe, und man zittert nicht vor mir.
Was werde ich, um Lippen aufzuschließen,
die sich mir starr und stumm erweisen, tun?

Offnei: Ihr werdet Euern Knecht zu reden zwingen! —

Wenzel (lacht): Mein Kind, ich habe nicht des Königs Macht
genug befunden, daß ich mit der Zunge

Digitized by Google

dem Knecht zu gleicher Zeit die ekle Seele,
die ich verachte, aus dem Halse reißen,
und darin lesen könnte, was der Mund
mir tückisch lügen und verschweigen will.
(Er geht an das Fenster, untersucht die Vorhänge, ob sie gut bedecken; dann kommt er zu Offnei zurück und sieht sie mißtrauisch an)
Wenzel: Du hast geweint, Sophie.
Offnei: Ja, Herr, ich weinte.
Wenzel: Tränen — sie sind Verräter; zeugen leicht
von einer ruhelosen Brust, darin
ein krankes Herz voll Reue aufbegehrt.
(Er sieht Offnei nah ins Gesicht)
Was hast Du heute dem Vikar gebeichtet?
Offnei (stammelnd): Nichts — Herr.
Wenzel: Um nichts zu beichten, bliebst Du lange. (Er faßt sie an)
So wisse denn, Sophie, daß der Vikar
mir alles schon gestand, was Du verbrochen
und was Du ihm gebeichtet hast.
Offnei: — — — Mein Herr?
Wenzel: Sieh mich nicht an mit Deinen Unschuldsmienen,
daß ich Dich nicht erwürgen muß! Du lügst!
(Sie springt auf)
Dein Blick, Dein Kuß, Dein Wort, Dein Wesen lügt!
Du buhlerische Katze! Schleim und Geifer
fand ich auf Deinem blütenweichen Mund,
als ich, Gott soll mich strafen, Dich geküßt.
(Er packt sie am Handgelenk)
Gesteh'! Was hast Du mir getan? Ich will
von Deinen Lippen das Geständnis hören!
Offnei (atmet auf): Ja, Herr! — (Wenzel gibt sie frei. Zitternd)
Ich beichtete heut abend dem Vikar,
das könnt Ihr billig glauben, mein Gemahl,
nichts Unvergebnes seit der letzten Beichte.
Jedoch verwichne Woche —
Wenzel (sieht Offnei mit brennenden Augen auf den Mund, stotternd):
Sprich — was hast Du —
verwichne Woche — dem Vikar — gebeichtet?
Offnei (schlägt die Augen nieder): Ihr hattet mich zuvor hart angelassen,
als Ihr zur Nacht nach eines Mondes Wechsel,
darin Euch Jagd und Abenteuer fern
von meiner Kammer hielten, heimgekehrt,
und ich Euch minder liebevoll empfing,
als Ihr von Eurer Gattin hoffen durftet.
Und wirklich hatte ich mein Herz verhärtet,

Digitized by Google

und im Geheimen bitter Euch verklagt,
daß jeder Eber und geweihte Hirsch
Euch unaufhaltsam aus dem Schlosse, fort
von mir, in Eure wilden Wälder zieht,
und daß Ihr Euch nicht wundern dürft, mein König,
wenn ich im Gram um Eure Abkehr —

Wenzel: Wenn Du —
bei meiner ewigen Verdammnis — rede!

Offnei (sieht den König voll an): Wenn minder ich in meiner Einsamkeit
Euch alle Liebe und Gedanken weihe,
und gar versuche, durch Gesang und Scherz
mir meines Herzens Kummer zu zerstreuen.

(Wenzel wirft sich stöhnend in einen Sessel und verbirgt das Gesicht in beiden Händen; Offnei geht ihm zögernd näher)

Indes hat mich der gütige Vikar
wohl oft getröstet und mir sanft bewiesen,
daß unser Menschenherz, zum Trotz geneigt,
nur durch des Heilands Gnade —

Wenzel (winkt mit der Hand, daß Offnei schweigen soll. Beklommen): Laßts genug sein!

Offnei (setzt sich auf einen Sessel neben ihn, legt ihre Hand leicht auf seinen Arm):
Wenzel!

Wenzel (springt auf und klingelt; ein Kammerdiener kommt herein):
Ruf mir den Kanzler! Wo Du immer
ihn findest, soll er sein Geschäft
verzögern und zuvor bei mir erscheinen. —
Pack Dich zur Hölle — worauf wartest Du?
(Kammerdiener ab)

Wenzel (geht zu Offnei, und streichelt ihr Haar):
Du bist mein gutes Kind, Du sollst nicht länger
den Gatten bei Dir selbst verklagen müssen. —
Wie schön Du bist!
(Er kniet bei ihr hin, spricht mehr zu sich selber)
Laß mich zu Deinen Füßen
empfinden, wie Du innig mich beglückst,
und unaussprechlich. Du mein teures Kind,
vergib mir meine Schuld; vergib mir alle
die dunklen Sünden, die Du nicht begreifst.
Womit verdiene ich, daß sich ein Engel
vor mir nicht scheut und mein befleckes Leben
mit den gerechten, ewigen Gesetzen,
die ich mißachtet, sanft versöhnen will?
Nimm mich noch einmal an, und löse endlich

Digitized by Google

mein Herz von aller finsteren Verfolgung,
die nicht von meiner kranken Seele läßt.
Ich bin der Ungerechte, der Verruchte,
der Deine Reinheit mit der eignen Schande,
der eignen Häßlichkeit und Schuld befleckt.
Hier, hier, in dieser Brust quillt aller Frevel
und drängt als Untat an des Tages Licht,
und pflanzt sich selber als ein fremder Schößling
bis in Dein Herz, das nichts von Sünde weiß.
(Er sieht sie an)
Wie sanft Du blickst! wie unbegreiflich milde
vermagst Du auf mich hinzusehen, der ich
so tausendmal Dich ungerecht gekränkt.
(Er kommt ihrem Gesicht näher; sie weicht zurück)
Du bist wie Götterbilder, unberührbar,
und — lächelst noch, wenn sich ein Menschenherz
in seiner Niedrigkeit vor Dir entblößt! —

Offnei (schaudernd): Was sprecht Ihr, mein Gemahl — seht mich nicht an —

Wenzel (ganz dicht bei ihr): Du bist von der Natur so ausgestattet,
daß Sanftmut, Milde, keusche Lieblichkeit
auf Deinem Antlitz unverändert ruhn —

Offnei (steht auf): Helfe mir Gott, was hab' ich Euch getan!

Wenzel: Ein kleiner Fehltritt schreibt sich nicht sogleich
in brand'gen Lettern auf die zarten Wangen;
und die Gebärden, an Ergebenheit
und Demut früh gewöhnt, verändern nicht
ihr Wesen mit dem Gegenstand der Lüste.

Offnei: Mir graut! —

Wenzel (springt ihr an die Kehle): Du gleißnerische Dirne — stirb!

Offnei (schreit laut): Hilfe! —
(Der Erzbischof kommt eilig von links herein)

Wenzel (läßt Offnei los und geht hastig im Zimmer auf und ab):
Hol doch der Teufel alle Weiber
und Eheloſen, die er auch gezeugt.

Erzbischof (zu Offnei): Frau Königin, sucht Euch zu fassen; wählt
Euch einen Platz und setzt Euch nieder. Seltsam
bedrohlich treibt uns diese Nacht das Blut
zum Herzen. (Offnei setzt sich seufzend)

Wenzel (bleibt vor dem Erzbischof stehen):
Was weißt Du von dieser Nacht?
Ich wette, sie ist allen andern Nächten
wie Zwillingskinder gleich.

Erzbischof (kalt): So rat' ich
dem König, sich zum Schlafen hinzulegen.

Digitized by Google

Wenzel: Ja, kluger Pfaffe! beſſer, als Du ahnſt,
gedenke ich von heute an zu ſchlafen.
(Er klingelt; ein Kammerdiener kommt herein)
Man laſſe den Kanzler bei den Staatsgeſchäften;
ſie ſind zu meinem Wohle! — Doch Graf Roſenberg
ſoll kommen, daß ich wiſſe, der Befehl
an meine Schützen iſt ergangen.
(Der Diener will abgehen, als Hinko kommt)
Kammerdiener: Der Herr Kanzler!
(Hinko kommt näher; er iſt bleich und verſtört)
Wenzel (ſpöttiſch): Mein Hinko, melde, was in unſrer Stadt
Erſprießliches geſchehn ſein möchte.
Hinko (kaum der Sprache mächtig): Herr,
ich bitte um geheime Unterredung.
Wenzel (herrſcht ihn an): Melde!
Hinko (ſieht zur Decke): Doktor Johann Nepomuk,
am prager Domkapitel Generalvikar,
Beſichtiger des königlichen Hauſes,
hat ſeinen letzten Lebenstag beſchloſſen.
(Offnei bricht in Tränen aus; der Erzbiſchof ſieht König und Kanzler zornig an)
Wenzel: Erzähle, Hinko, von dem frühen Tode
des guten Doktors, den ich ſehr bedaure.
Er war ein Mann von ſtandhaftem Charakter.
Hinko (abwehrend): Herr, ſpart mir die Erzählung.
Wenzel (zornig): Nicht gefackelt!
Ich will aufs Kleinſte von dem Tode hören!
Hinko: Von langen Faſten und Gebet geſchwächt,
vermochte der Vikar nur ſchwer zu gehen,
und bat um eine Stärkung auf den Weg;
ich ließ ihm, wie er wünſchte, Brot und Wein
als Labſal reichen; und er faltete
die Hände, hob die Augen auf zum Himmel —
Wenzel: Du wirſt poetiſch, Hinko!
Hinko (ſieht Wenzel an, fährt aber fort): — und gedachte
des Tagesheiligen, Sankt Benedikt,
und ſprach, wie jener tat, das Tiſchgebet:
„Der König aller ew'gen Herrlichkeit
ſchenk uns an ſeinem Abendmahle teil!"
Dann nahm er von dem Wein, und brach das Brot,
und ſchritt von dannen.
(Hinko läßt ſich ächzend in einen Seſſel nieder)
Erzbiſchof (gegen Wenzel gerichtet): Weh Dir, König Wenzel! —
Wenn Gott die erſte Sonne Deinen Frevel

Digitized by Google

beſcheinen läßt, verlöſche ich im Dome
Von Deiner Stadt die Kerzen und verfluche
Dich und Dein Land und ſtoße Dich hinaus
aus menſchlicher und göttlicher Gemeinſchaft.
Verflucht ſeiſt Du in Saat und Ernte, Weg
und Markt, im Leben und im Sterben. Mit Dir
Dein Böhmerland, darin kein Toter länger
in heil'ger Erde und in Frieden ruht,
darin nicht Mann noch Weib, die es begehren,
der Ehe Sakrament durch Prieſterſpruch
empfangen, drin der Säugling ungetauft
vom Schoß der Mutter in den Schoß der Erde
hinunterfährt. Und wenn ſie vor mich kommen,
und hungrig ſind nach meiner Hände Segen,
wie Bettler nach dem dargereichten Brot,
ſo will ich ſprechen: geht! — Denn Euer König
hat einen Heiligen gemordet! —

Wenzel: Lügner!
Ich habe einen Untertan gezüchtigt.
Ich bin der König! — Voller Bosheit hat
mir dieſer ſchmächtige Vikar die Rache
aus meiner Bruſt auf ſeinen ſteifen Nacken
geriſſen! — (Er lacht) Welch ein Heiliger! — Und wäre
er nur ein Chriſt geweſen, nur ein Menſch,
nur irgend eine Kreatur, die fühlt,
wie vor der Türe meine Hunde fühlen,
er hätte mich, dem reichen Manne gleich,
der in der Qual nur einen Tropfen Waſſer
für ſeinen Brand begehrte — hätte nicht
mich ohne Troſt der Hölle preisgegeben.
Er war der einzige lebend'ge Menſch,
der in ſich barg, wonach ich lechzte: Wahrheit! —
O, wäre er ein Menſch geweſen! Milde
hätt' er zu mir geſprochen: „Sei getroſt,
Dein Weib iſt keuſch und fromm und ohne Tadel
und ihr Bekenntnis ohne Schuld an Dir."
Er aber hat mit doppelzüng'ger Rede
den kargen Glaubensquell in meiner Bruſt
vergiftet, mich verhöhnt mit ſeiner Pflicht,
Bekenntniſſe auf ewig zu bewahren,
hat mit der Fratze eines Märtyrers
mich grinſend meinen Qualen überlaſſen,
darin zu wühlen, wie im Aas der Geier!
Was Wunder, daß ich ihn zerfleiſchte! —

Digitized by Google

Offnei: Wehe! (Pauſe)

Geſang der Menge (von der Moldau her):

Alle Sünder loben — und im ſanften Reigen
Gottes Ruhm und Ehre, — einem Urſprung zu
ſelig aufgehoben — wallt im Aetherglanze
in die reinſte Späre. — einer, der geglaubt,
Erd und Himmel neigen — liegt im Sternenkranze
ſich einander zu. — ein verklärtes Haupt.

Ora pro nobis.

Erzbiſchof (zu Hinko gewendet): Was geht vor?

Wenzel (bleich): Die Nacht war dunkel, Hinko,
und alles ſchlief —

Hinko: Ja, Herr, die Nacht war dunkel
und alles ſchlief; doch als die Moldau kaum
den heil'gen Leib von mir empfangen hatte,
begann der Strom mit wütendem Gebrüll
zu brauſen, daß die Ufer mächtig dröhnten,
und rings die Schläfer in der ſtillen Stadt
wie zum Gerichte weckten; es erſchienen
die Wogen leuchtend wie von Feuerflammen,
der wilde Fluß, ſo weit er durch die Nacht
gen Deutſchland rollt, in Glut und Glanz verwandelt.
Da ſtrömte denn herzu des Volkes Menge
und ſchaute, wie die goldnen Waſſer fielen
— die ſchon der Märzwind hochgetrieben hatte —
von Zoll zu Zoll, und legten mütterlich
den teuren Leichnam, dem ein Sternenkranz
zu Häupten ſtrahlte, in ihr eignes Bett,
das ſie verließen; und die frommen Kreuzherrn
vom roten Herzen Jeſu eilten ſehr,
nicht müßiger als die Natur zu ſein,
und des Verklärten Sterbliches zu bergen.

Wenzel (wild): Du biſt ein Narr — Du biſt ein Schurke, Kanzler! —

(Wenzel ſtürzt an das Fenſter, reißt die Vorhänge herunter, daß die Fetzen fliegen, und ſtößt das Fenſter auf; man ſieht breit und prächtig die leuchtende Moldau, bis ſie ſich am Horizont verliert; im Vordergrund die Stadt. Der Geſang der Menge tönt deutlicher herein. Wenzel prallt entſetzt zurück und ſinkt in einem Seſſel in ſich zuſammen; der Erzbiſchof und der Kanzler treten an das Fenſter. Offnei ſieht bebend zum Himmel)

Geſang der Menge:

Du in unſrer Mitte, — wenn du hingeſunken
Staub von Staub geboren, — in der Herrlichkeit,
du aus unſrer Mitte, — in dein Herz getrunken
nun zum Licht erkoren, — die Dreifaltigkeit —

Digitized by Google

wende dann zurücke, deine Gnadenblicke
selig du in Gott, auch auf unsre Not.

Ora pro nobis.

Erzbischof: Wie drängt das Volk sich an den heil'gen Fluß!
Sie tauchen ihre Hände in die Flammen
und finden dennoch Kühlung! Selig, selig!
Gott hat gesprochen und die Erde lauscht! —

Gesang der Menge:

Unser Leid und Klagen und der Himmel offen
tönen losgebunden; nimmt das Stammeln auf.
hilf, in Erdentagen Alle Engel Gottes
brennen tausend Wunden; schweben schon heran,
unsers Herzens Hoffen und ein Heil'ger Gottes
steigt zu dir hinauf, hat genug getan.

Ora pro nobis.

Offnei (während sie spricht, bleiben Erzbischof und Kanzler in der Nähe des Fensters; Wenzel brütet vor sich hin):

Gebenedeiter Gottes! niemals, niemals
hast Du von allen den Erbärmlichsten,
den heimatlosen Bettler, ungetröstet
aus Deiner milden Nähe ziehen lassen;
und keiner war so elend, daß er nicht
in Deinem Frieden eigne Ruh gefunden.
Nur einem, der im Innersten zerstört,
und krank am Herzen, gierig Rettung suchend
vor Dich, Gebenedeiter Gottes, kam —
nur dem verlornen König konntest Du
nicht durch ein mächt'ges Wort, nicht durch ein Lächeln,
das aus der Tiefe Deines güt'gen Herzens
geboren, wie ein Himmelsschein, zu Zeiten
von Deinem edlen Antlitz leuchtete,
nicht durch den Druck der Hand dem kranken König
des Trostes Gabe aus Barmherzigkeit
verleihn. Was anders machte Deinen Mund
verstummen, als nur meine Gattenschuld,
die tief verborgne, nie erkannte Schuld,
die Du in meiner unbewachten Seele
verborgen fandest — Du, Verklärter, hilf,
daß ich verstehe, wo die Sünde schon
von meinem Herzen Raum und Reich ergriffen —
dann will ich sühnen — Gott — ich schwöre Dir,
ich will bekennen, will mich ohne Schauder
dem Richterspruch der Menschen unterwerfen,
damit ich auch von Deinem Tode, Heil'ger,

Digitized by Google

von Deiner Marter, Deiner Sterbenot,
von Deinem Seufzer losgesprochen werde —
dem leisen Seufzer, der mich lauter doch
verklagt, als Menschenmund es je vermöchte.
Hilf, hilf, Gebenedeiter! Gib Erkenntnis
von meiner großen Schuld, die heimlich wohnt
und wächst in meinem Herzen — ich Unsel'ge —
ich weiß es nicht.

Kammerdiener (öffnet die Tür und meldet): Der Graf von Rosenberg.

Offnei (entsetzt): Der Graf von Rosenberg.

(Heinrich hat die ersten Schritte lebhaft auf den König zu getan, bleibt, durch Offneis Blick gebannt, stehen)

Offnei: O Heinrich, Heinrich!

(Lange Pause, in der Offnei und Heinrich sich hingerissen in die Augen sehen)

Wenzel (hebt sich, durch die Stille betroffen, in seinem Sessel):
Was stiert Ihr alle mit verglasten Augen
auf meine Schwären? Konnte ich, zum Teufel,
den Heiligen in diesem hagern Doktor
erkennen? Und was hindert mich, die Schuld
an seinem Tode von den eignen Schultern
mir abzuwälzen —
(er steht ganz auf und zeigt auf die Königin)
hier — die vor uns steht
hoch aufgerichtet, und von holder Schönheit
und makelloser Unschuld überstrahlt —
hier diese Buhlerin von Gottes Gnaden —
sie stürze in die Knie; jenes Menschen
gerechtes Blut — es komme auf ihr Haupt!
(Erzbischof und Kanzler wollen dem König wehren)

Kanzler: Schont Eure reine Gattin, Majestät —

Offnei (wirft sich in die Knie): Ja, Herr, ich will bekennen! (Pause)
Ja, ich habe
(zögernd) — ich habe von dem angetrauten Gatten
mein Herz auf ewig abgewendet; habe
es ganz dem Grafen Rosenberg geschenkt. (Sie senkt den Kopf)

Wenzel (brüllt): Blut!! —

Erzbischof (tritt zwischen ihn und der Königin):
Blut ist bereits geflossen, König Wenzel!

(Wenzel wirft einen scheuen Blick auf das Fenster; der Erzbischof geht auf die Königin zu)

Erzbischof: Steh' auf, mein Kind, an Gottes Statt verkünde
ich Dir die Gnade! (Er hebt sie auf, wendet sich zum König)
Eure Majestät
gewähre mir die Gunst, der Königin

Digitized by Google

in ihrer Buße tröstend beizustehn,
und ihr zur Heiligung ein sanfter Führer
und Freund zu sein; sie wird in Frauental
bei frommen Schwestern eine Freistatt finden.
(Er sieht den Grafen traurig an)
Was Eure Majestät zur Stunde über
den Grafen Rosenberg verhängen wird,
kann ich nicht von ihm wenden — doch er ist
ein Mann, und Eure Gattin —

Wenzel: Rosenberg, ich hätte
geschworen, daß kein Falsch in Deiner Seele. (Plötzlich zornig)
Mit Deinem zimperlichen Girren hast Du
gewagt, an eines Mannes Platz zu treten? (Er faßt sich)
Da Ihr, Herr Graf, noch einen Bruder habt,
bleibt Euern Gütern ja ein junger Erbe.
Ihr aber, Ihr verhüllt das Angesicht,
entweicht in großer Eile aus den Toren,
laßt Euch durch keinen Anruf meiner Schützen
verleiten, still zu stehn, und Euern Namen
den Wachen preiszugeben. Tretet ab!

(Der König setzt sich. Heinrich verbeugt sich vor dem König und der Königin und geht eilig ab)

Gesang der Menge:

Alle Sünder loben — und im sanften Reigen
Gottes Ruhm und Ehre, — seinem Ursprung zu
selig aufgehoben — wallt im Aetherglanze
in die reinste Sphäre; — einer, der geglaubt,
Erd und Himmel neigen — liegt im Sternenkranze
sich einander zu, — ein verklärtes Haupt.

Ora pro nobis.

Ein Wachtposten (stürzt herein und wirft sich unter lebhaften Gebärden dem König zu Füßen):
Herr, vergebt die Meldung! — Euerm Wort
gehorchend, das für diese Nacht befahl,
vom Schlosse keinen Boten durch die Tore
hinabzulassen, kein Pardon zu geben,
wo immer einer eilig und vermummt
entkommen wolle — Herr — Erbarmen —
ich bin der schlechteste von Euern Dienern —
mein unglückselʼger Pfeil trifft, wo er zielt,
und hat den Grafen Rosenberg getötet! —

(Die Königin sinkt dem Erzbischof mit einem leisen Schrei in die Arme; König Wenzel winkt dem Schützen, aufzustehen, der sich zögernd zurückzieht. Der Gesang setzt wieder ein; währenddem fällt der Vorhang)

Digitized by Google

Theater und Theaterpläne in Hamburg/ von Leonhardt Adelt

Die Verdienste dieses Theaterjahres 1907/1908 entfallen zu neunzig Prozent wieder auf Baron Berger und sein deutsches Schauspielhaus. Verdienste wollen im Verhältnis berechnet sein: es wäre gewagt, die Maßstäbe dafür von außerhalb zu beziehen. In der Beschränkheit seiner Mittel, in dem klugen Ausgleich zwischen den Forderungen des Publikums und der literarischen Verpflichtung hat Berger die Möglichkeiten seines Theaters ehrenvoll erschöpft und sich die Durchführung zweier Aufgaben von bleibender Bedeutung gesichert: des Hebbel-Cyklus und des Bühnen-Faust. Von Hebbel sahen wir: Genoveva, Judith, Agnes Bernauer, Marie Magdalene, Herodes und Mariamne, Die Nibelungen, Der Diamant, Gyges und sein Ring, und — in Uraufführung — Julia und Ein Trauerspiel in Sizilien. In diesem fragmentarischen Spiegel offenbarte sich der Meister, der reicher ist an schöpferischem Erleben als jeder andre seit Goethe. Die natürliche Aufteilung in zehn Abende erleichterte der Theaterleitung die Lösung der Aufgabe, die dem Faust-Problem gegenüber nur sehr bedingt zugestanden werden darf. Hier wurde der Mangel einer Drehbühne, die Schwerfälligkeit des szenischen Umbaus verhängnisvoll. Die Abneigung des Publikums schien eine Vierteilung des Faust-Dramas, wie sie Weimar jetzt in zweimal-zwei Vorstellungen versucht hat, von vornherein zu verbieten. Eine Dreiteilung, wie sie Frenzel und Wilbrandt wenig glücklich eingeführt haben, war überflüssig, da der erste Teil in einem Abend zu bewältigen war und Berger sich für den zweiten an Wilbrandts Szenerien von dreizehn Bildern hielt. Der erste Teil wies wenig Neuerungen bei vielen schönen Momenten auf. Bilder wie der Osterspaziergang, die Kirche, der Brunnenplatz, in dessen Umfassungsmauer die Muttergottesnische eingelassen ist, waren geschickt ersonnen, der Osterspaziergang — gleich den Landschaften des zweiten Teils — mit Lyrik gesättigt, denn Berger ist vornehmlich lyrischer Landschafter. Leider störten kleine Flüchtigkeiten der Auffassung die szenische Einheit. Im Osterspaziergang ist vor dem Stadttor die Schenke aufgeschlagen. Das Volk zieht daran vorbei ins Grüne, strömt dann auf das Stichwort hin zuhauf und zurück, um Tanz und Sang zu absolvieren, und verflüchtigt sich danach wieder nach links und nach rechts in die Kulissen. Diesem unmotivierten Zusammenrennen gegenüber wäre zu bedenken, daß sich die Vorgänge des Osterspaziergangs auf einen ganzen Sonntagnachmittag verteilen. Die Leute machen sich nach Tisch auf und kehren gegen die Dämmerung hin heim, wobei sie noch ein letztes Mal bei der Schenke vor dem Tor Einkehr halten. Aufdringlich betont ist in der Kirchenszene Gretchens Unglück: die Gefallene wagt sich nicht über die Vorhalle des Doms hinaus, wo nur Bettelvolk kniet; aber selbst das

Digitized by Google

noch rückt verächtlich von ihr weg. Gretchens Bitte: „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ mutet in der Umgebung dieser Bettelweiber recht deplaziert an. Den bösen Geist spricht Mephisto, was nach meinem Empfinden dem Sinn der Szene schroff zuwiderläuft. Für ganz verfehlt halte ich ferner die Verlegung von Gretchens Monolog als Vision Fausts in die Felsenhöhle, umsomehr da die Helle und der Ausblick des Höhlenausgangs den Eindruck des Visionären auf den Zuschauer vereitelten. Die Walpurgisnacht mit ihrer mathematisch abgezirkelten Anlage war szenisch nichtssagend, textlich arg verstümmelt.

Den zweiten Teil hat Baron Berger einer eigenen Bühnenbearbeitung unterzogen, deren Buchausgabe, mit einem Vorwort: Die Fabel des zweiten Teils, in Paul Conströms Verlag, Hamburg, vorliegt. Während die neue Burg-Inszenierung Schlenthers sich in einundzwanzig Szenen aufteilt, ist Berger, wie gesagt, bei dreizehn stehen geblieben, ohne deshalb aber das Gesamtmaß der Zwischenakte zusammendrücken zu können. Alle Ersparnis ist auf Kosten des Gedichts geschehen, in dem Maße, daß dem faustfremden Publikum die großen Zusammenhänge schwerlich aufgehen. Ganze Szenen und Figuren sind ausgemerzt, andre zusammengelegt, alle textlich unverhältnismäßig stark zusammengestrichen; der antike Chor ist aufgelöst und auf Einzelsprecher übertragen. Dazu kommt, daß Berger der musikalischen Gefahr erlegen und der bescheidenen Hausmusik seines Kapellmeisters Karl Krüger ins Idyllisch-Sentimentale gefolgt ist. Die Dramatik der Natur, die die Menschen des Gedichtes ankündigt und paralleliſiert, ist ausgeschaltet, das Elementar-Gigantische lyrisch aufgeweicht. Verstrickt in die Arabesken, die den Sinn ersticken, erwehrt man sich kaum des fatalen Eindrucks, daß auch dieser Faust gleich der großen Mehrzahl seiner Vorgänger einer Ausstattungsoper mit sinnlosem Text angenähert sei. All diese Faust-Inszenierungen genügen mehr der gesellschaftlichen Verpflichtung unsrer Gebildeten, den zweiten Teil zu kennen, als den letzten Forderungen der Dichtung und den letzten Möglichkeiten des Theaters. Im Einzelnen ergab Bergers Regie allerhand Widersprüche zwischen dem gekürzten Text und dem szenischen Bilde. Eine Verbhälfte ist gestrichen, der Reim bleibt in der Schwebe. Im Mummenschanz „entflammt der Bart und fliegt zurück“: vorher ist gestrichen, daß er in den Feuerquell fällt. „Schon geht der Wald in Flammen auf“ — der Mummenschanz ist nicht als Wald frisiert. „Was rasselt an der Tür“ — die Tür ist ein Vorhang. Ob einige unbedeutende Textänderungen: „Das allerreichste Schatzrevier“, bei Berger: allerschönste; „Wie eilig weht ihr heran“, bei Berger: wie selig, auf neuere kritische Korrekturen zurückzuführen oder einfach Flüchtigkeiten sind, ist mir nicht bekannt. Bedenklicher sind schon Umdichtungen wie diese:

Goethe:	Berger:
Mephisto: Da steh ich schon, Des Chaos vielgeliebter Sohn!	Mephisto: Da steh ich schon. Des Chaos vielgeliebter Sohn!

Digitized by Google

Phorkyaden: Des Chaos Töchter sind wir unbestritten.
Mephisto: Man schilt mich nun, o Schmach! Hermaphroditen.
Phorkyaden: Im neuen Drei der Schwestern, welche Schöne! Wir haben zwei der Augen, zwei der Zähne.
Mephisto: Vor aller Augen muß ich mich verstecken, Im Höllenpfuhl die Teufel zu erschrecken.
Vermummt in diese Greuelmaske da, Folg ich dir, Faust, hinab zu Helena!
Vor aller Augen muß ich mich verstecken, Im Schattenreich die Schatten zu erschrecken.

Zumal die Schlußzeilen ergeben einen ganz andern Sinn.

Szenisch hat Baron Berger mit Transparenten, Prospekten wundervolle Wirkungen erzielt. Der farbenleuchtenden Plastik dieser Prospekte steht allerdings der Nachteil gegenüber, daß sie leicht Falten werfen, die höchst illusionsstörend sind. Auch sticht die unbelichtete Seitenkulisse (in dem mittelalterlichen Burghof etwa) gegen die leuchtende Rückwand auffallend ab und straft alle Gesetze von Licht- und Schattenverteilung Lügen. Unter den zusammengelegten Szenenbildern ist die Verquickung des Thronsaals mit Mummenschanz und Lustgarten die wenigst glückliche. Ein purpurroter Stoffvorhang, den man zum Mummenschanz auseinandergezogen hätte, würde hier — wie im Burgtheater — Abhülfe geschaffen haben; auch hätte ein Spiegelprospekt der reichlich abgezirkelten und zusammengepreßten Maskerade Tiefe und Lebendigkeit verliehen. Zusammengelegt sind ferner: Fausts Studierzimmer und das Laboratorium; die Walpurgisnacht, die zu sehr wie ein lebendes Bild wirkt; die Schlacht; offene Gegend, Gärtchen und Fausts Palast; Hölle und (unter Entfall der Anachoretenszene) Himmel. Der fünfte Akt, in dem der Lyriker sich rechtschaffen ausleben kann, ist der Regie am weitaus besten gelungen. Er ist in der Stimmung überwältigend, und obwohl Berger den Ausklang wieder nur als lebendes Bild (in Anlehnung an die Dresdener Madonna Raffaels) als Apotheose statt als dramatisches Fortissimo (Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde) gestaltet hat, so schließt sich doch in dem Rückgreifen auf das Vorspiel im Himmel harmonisch der Ring der Ringe, überstrahlt das Schlußgedicht rückwärts gerichtet den großen Sinn und Zusammenhang des Ganzen. Zu spät nur für den faustfremden Laien.

Der Darstellung des Deutschen Schauspielhauses fehlt der Faust; immerhin ist der unbekümmerte Raubritter des Herrn Otto dem süßlichen Troubador des Herrn Carl Wagner vorzuziehen. Der beste Mephisto wäre auch der beste Faust gewesen: Robert Nhil, dessen in aller Dämonis liebenswürdiger Mephisto es augenfällig macht, wie recht eigentlich dieser Teufel der sympathischste Kerl des ganzen Stückes ist. Nächst Nhil behauptet sich, mit einem zielbewußten Anlauf im Charakterfach, im zweiten Teil Herr Kreidemann. Herr Montor, zu sehr Intrigant im alten Theatersinn, fällt dagegen ab. Von den Gretchen steht Fräulein Elsinger über dem Mittel. Um zu verstehen, daß der Bergersche Faust in allen Einschränkungen noch

Digitized by Google

ein bleibendes Verdienst um Hamburg bedeutet, muß man die unglaubliche Faust-Verballhornung des Stadttheaters gesehen haben. Gegenüber dem Hebbel-Zyklus und dem Faust fallen die andern literarischen Versuche Bergers — Byrons ‚Kain', Grillparzers ‚Esther'-Fragment, Lessings ‚Philotas' und die Premieren ‚Das wahre Gesicht' von Halbe und ein paar Wertlosigkeiten — weniger ins Gewicht. Gerhart Hauptmann, der zu den Schlußtagen des Theaters herüberkam, sah neben die prächtige Aufführung seines Märchens ‚Und Pippa tanzt' leider die von ‚Kaiser Karls Geisel' gestellt, die unter der Unzulänglichkeit von Dichtung und Darstellung zusammenbrach.

Von den übrigen hamburger Theatern setzte das Thaliatheater mit einem Gastspiel Max Reinhardts aus Berlin ein und endet jetzt mit einem Gastspiel Mikša Prégers aus Wien. Reinhardt brachte Wedekind, Herr Préger den ‚Walzertraum'. Auch für sich selbst blieb das Theater in dieser Balance zwischen Literatur und Possenspiel: seine Erfolge waren ‚Anna Karenina' als Sensationsspektakel und ‚Erdgeist' als — nun, desgleichen. Das Stadttheater hat in Eugen d'Albert und Siegfried Wagner seine Stammgäste; ihre Novitäten hießen diesmal ‚Tragaldabas' und ‚Sternengebot'. Das Altonaer Stadttheater ist tot, mausetot; die selige Birch-Pfeiffer und der unselige Kotzebue gehen um auf ihm. Das neugegründete Volksschauspielhaus hatte dank der Unfähigkeit seiner Direktion abgewirtschaftet, fast ehe denn es seine Pforten öffnete. Das Schillertheater hielt sich wacker und versuchte es neuestens sogar mit einer billigen Sommeroper. Das neue Operettentheater machte es mit Falls ‚Dollarprinzessin', das Carl-Schultze-Theater mit Schwänken, das Ernst-Drucker-Theater mit Eindeutigkeiten für den Matrosengeschmack. Im Spielplan ist alles beim Alten geblieben, dafür gärt es in den Direktionen. Die Stadttheater-Gesellschaft, die bislang nur eine staatliche Beihilfe für das Orchester bezieht, hat die Uebernahme des Theaters durch den Staat und einen Neubau in Anregung gebracht; das Altonaer Stadttheater sollte bei der Gelegenheit völlig abgestoßen werden. Der Senat verhält sich vorläufig ablehnend. Gleicherzeit hat Hofrat Bachur, der Direktor der beiden Stadttheater und des Thaliatheaters, für seine Oper um eine erhöhte Subvention angesucht, worauf sich Baron Berger beeilte, auch für sein Schauspielhaus eine staatliche Beihilfe zu erbitten. Beide Petitionen sind noch in Schwebe. Zu wünschen wäre, daß auch dem in seiner Art verdienstvollen kleinen Schillertheater (das leider auf preußischem Gebiete liegt) eine Unterstützung zuteil würde. Direktor Bendiner, der mit der ‚Dollarprinzessin' in Berlin gastiert, soll dort eine Neugründung beabsichtigen, will aber daneben das Neue Operettentheater in Hamburg beibehalten. Dagegen muß er das Carl-Schultze-Theater fahren lassen, das vorgeblich Direktor Haller zu seinem Leipziger Operettentheater als Operetten- und Vaudevillebühne übernimmt. Auch das Variété Flora in

Digitized by Google

St. Pauli ſoll, nach den Abſichten ſeines Beſitzers Sahlmann, in ein Theater für Operette, Luſtſpiel und volkstümliche Oper umgewandelt werden. An der Wandsbecker Chauſſee will ein berliner Konſortium Herrn Ernſt Drucker ein Theater bauen, in dem er den Idealen des Ernſt-Drucker-Theaters die Treue wahren kann. Schließlich hat ſich ein Konſortium gebildet, um im Stadtteil Eimsbüttel ein Theater für Volksſchauſpiel und Volksoper zu errichten, das zweiundeinhalb Millionen Mark koſten und dreitauſend Perſonen faſſen wird. Danach würde Hamburg dann, außer den Singſpielhallen und Poſſenbühnen St. Paulis, zwölf Theater zählen. Wenn nicht vorher dies oder jenes Projekt ins Waſſer fällt.

Stumme Dramen/ von Leo Feld

An der wiener Hofoper ſcheint ſich eine Renaiſſance des Balletts vorzubereiten. Altes wird hervorgezogen und vom jahrelangen Staub gereinigt — Neues ſoll kommen. Und die Diskuſſion unſrer Stadt hat ein neues Thema erhalten — ach, es iſt älter als unſre Stadt ſelbſt! — das Ballett. Das iſt nämlich auch ſo ein künſtleriſches Erbſtück, mit dem unſre Zeit nichts Rechtes mehr zu beginnen weiß. Es iſt wurzellos geworden. In allen deutſchen Städten kann man von den Meiſtern dieſer Kunſt die Klage hören, daß ihr Metier in Verfall gerate. Daß hie und da einzelne außerordentliche Erſcheinungen wahrnehmbar ſind, ändert nichts an dem Geſamtbild dieſer Kunſt. Ihre Entwicklung ſtockt. Ein Ballett, das wirklich faszinierend ſeine zierlichen Kräfte entfaltet hätte — wie lange iſt es her, daß man von einem ſolchen gehört! Fehlen die ſchöpferiſchen Kräfte? Oder die darſtellenden? Oder hat vielleicht das Publikum den Sinn für dieſes graziöſe Spiel verloren?

Wir haben in den letzten Jahren noch an ganz andern entſcheidendern Symptomen erkennen müſſen, daß die Kunſt des Balletts unſrer Zeit fremd geworden iſt. Seitdem die Duncan das geiſtreiche Beiſpiel ihrer frondierenden Kunſt gegeben hat, ſind dieſer Outſiders immer mehr geworden. Und der Anteil, den dieſe neue, traditionsloſe Kunſt weckte, wurde immer lebhafter. Man mußte zugeben: Sie konnte nicht ein Zehntel von dem, was die Technik unſrer Primaballerinen vermochte — aber es war, als ob ſie einen Hauch von Leben in ſeelenloſe Formen gebracht hätte. Aus dieſem Tanz ſprach etwas, das unſerm Kunſtgefühl verwandt war. Es war nicht mehr Technik, ſondern Phantaſie und gefühlsbelebte Form.

Denn darin ſcheint es zu liegen. Das Ballett iſt in ſeiner Technik erſtarrt. Es hat eine unendlich reiche und wertvolle Tradition, die jedem einzelnen ein höchſt ſtaunenswertes Maß techniſchen Könnens gibt — aber wie jeder alten Kunſt, war dem Ballett die Gefahr des Formalismus nicht erſpart, und es iſt ſein Verhängnis geworden, daß es dieſe Gefahr nicht

Digitized by Google

erkannt und überwunden hat. Es hat sich in technische Bravouren und Eleganzen verloren, die uns schließlich ganz gleichgiltig lassen. Es fehlt die innere Nötigung für diese Virtuosität, ihre künstlerische Legitimierung. Vor einigen Jahren hat eine russische Primaballerina in Wien Aufsehen gemacht, da sie auf einer und derselben Stelle dreiunddreißig Pirouetten machte. Das war ein Rekord und zweifellos ein sehr bewundernswerter. Aber schließlich — es fällt einem bei solchen Dingen immer wieder die berühmte Philosophie Grillparzers vor dem Affenhaus in Schönbrunn ein, als der naive Raimund die verwegenen Sprünge eines Affen sehr bewundernd anstarrte und Grillparzer diesen Enthusiasmus seines Freundes mit seiner gelassenen Ruhe abwehrte: Hat's ihm wer g'schafft?

Das Ballett unsrer Tage ist halb Ballett und halb Pantomime. Aber die Pantomime ist auf deutschem Boden ganz wurzel- und traditionslos; und fast jeder Versuch, dieses feine romanische Genre bei uns einzubürgern, ist gescheitert. Kaum daß sich Wormsers ‚Verlorener Sohn' behaupten, konnte. In Frankreich und Italien ist die Pantomime eine durchaus volkstümliche Kunst. Jeder Gamin versteht und empfindet ihre Ausdrucksformen. Als in Berlin der ‚Verlorene Sohn' zum ersten Mal gegeben wurde, da ertönten in der ersten Szene von allen Seiten die Rufe: „Bitte lauter!" Si non è vero ..... Das ‚Ueberbrettl' hat sich redliche Mühe gegeben, die Pantomime bei uns heimisch zu machen — aber aller Liebe Mühe war umsonst. In Frankreich hat die Pantomime heute eine moderne Form gefunden: das Mimodrama. Sie fängt an, sich zu beweisen. Es genügt ihr nicht mehr, einfach in den Instinkten des Volkes ihre Beglaubigung zu finden, sie will — in ihren neuen Formen — ihre Existenz einwandlos rechtfertigen. Ein vielgenannter Autor dieses französischen Mimodramas erklärte einmal dessen Wesen: „Der Deutsche hat pantomimischen Vorgängen gegenüber immer den Vorwurf: Warum reden die Leute nicht lieber? Das wäre doch viel verständlicher und überzeugender. Das moderne Mimodrama begegnet diesem Einwand. Es stellt seine Menschen fast nur in Situationen, in denen auch im Leben nicht gesprochen wird. Also etwa der Mensch allein; oder der Mensch in einer Situation, in der ihm die Angst die Kehle zuschnürt; oder zwei Liebende, die nicht zu flüstern wagen, weil die Mutter nebenan wacht. Das sind Situationen des Mimodramas. Hier kann die Gebärdensprache nicht befremden. Denn hier folgt die Bühne nur dem Leben. Solche Momente sind wortlos."

Wenn man dieser sehr verständigen Aesthetik folgte, dann dürfte man in der Oper etwa nur Menschen darstellen, die gerade ihre Gesangstunde haben; und der Dichter verfisizierter Dramen — ja, wo sollte der wohl das Leben belauschen?

Alle diese Erklärungsversuche beweisen nur das eine: die innere Unsicherheit der mimischen Kunst. Ihre Unklarheit über ihr eigenes Wesen. Mit rationalistischen Argumenten kann nicht gerechnet werden. Jede Kunst hat das Bedürfnis und das Recht individueller Ausdrucksmittel, die nur in ihrem

Digitized by Google

innersten Wesen, in der ihr eigentümlichen Wirkungsrichtung ihre Rechtfertigung finden. Alle Klugheiten und rationalistischen Geschicklichkeiten sind da hilflos.

Das Ballett und die Pantomime haben heute — zumindest bei uns — keinen Zusammenhang mehr mit dem Kunstgefühl unsrer Zeit. Sie treffen unser Gefühl nicht mehr. Und ihre Renaissance, ihre wirkliche, zu lebendigem Leben aufsteigende Neugestaltung ist nur dann möglich, wenn sie eine aus der sachlichsten Erkenntnis ihres Wesens quellende Reform empfangen. Eine Reform, die nicht nach neuen choreographischen Tricks und unerhörten Ausstattungseffekten strebt, sondern die aus dem Wesen dieser wortlosen dramatischen Kunst zu neuen Formen gelangt. Das Wesen aller mimischen Kunst kann aber nur eines sein: Sie sucht das auszusagen, was so elementar körperlicher Natur ist, daß das Wort mit seinem geistigen Charakter hiezu nicht mehr ausreichend ist. Die Mimiker auf der Bühne schweigen nicht, weil — wie das moderne Mimodrama doziert — die Menschen in der Wirklichkeit auch kein Wort für solche Stimmungen finden, sondern sie schweigen, weil die Stimmungen ihrer Szenen keinen überzeugendern Ausdruck finden können als die Sprache des Körpers. Darin und nur darin scheint mir das Wesen der Pantomime und des Balletts zu liegen. Man hat vor Richard Wagner an dem Charakter des Operntextes herumgedeutet und herumgesucht, und das Ergebnis war schließlich das berühmte Wort: Gesungen soll das werden, was zu dumm ist, um es auszusprechen. Dann hat Richard Wagner die einfache Grundtatsache aufgedeckt: Gesungen soll das werden, was in seinem innersten Wesen der Musik bedarf. Und auf diesem einfachen Gesetz hat er sein ganzes vielformiges Werk aufgebaut. Gesungen soll das werden, was erst durch den Gesang seinen letzten und entscheidenden Ausdruck findet — getanzt und gemimt soll das werden, was erst in dem Spiel des Tanzes und der Gebärde seine intensivste und restlose Aussprache erwirbt. Die Fülle des erotischen Lebens — heißes Liebesverlangen, Fliehen und Suchen, Gewähren und Meiden — das ist das eigentliche Daseins- und Wirkungsgebiet der mimischen Kunst. Denn kein Wort vermag hier das zu sagen, was die beseelte Gebärde, der Blick, die bebende Bewegung auszusprechen vermögen. Oder die starken Affekte, in denen der Mensch in der zitternden Glut des Leibes nur zu stammeln vermag: Zorn, Wut, jubelndes Glück, andachtsvolle Ergriffenheit — hier überall ist das Wort nur ein schwacher und gebrechlicher Träger des Gefühls. Hier wird auch der Schauspieler unwillkürlich mehr zum Mimiker als zum Künstler des Wortes.

Das sollte man nicht vergessen. Wie die Schauspielkunst in ihren tiefsten, grandiosesten Augenblicken in durchaus musikalischen Energien sich entlädt — man denke, wie die Wolter, Sonnenthal, Kainz in ihren begnadetsten Momenten ihre Kunst ganz in beseelten Klang aufzulösen vermochten, dessen Wirkung durchaus unabhängig von dem begrifflichen Inhalt des Wortes geworden ist — so hat sie anderseits einen Gipfel in der rein

Digitized by Google

mimischen Kunst gefunden. Die ‚stumme Szene' hat immer die größten Künstler gereizt. Dramatische Dichter von hohem Rang haben diesen ‚stummen Szenen' große Absichten anvertraut. Der langgedehnte, wortlose Schmerzensausdruck des Don Carlos, da ihn der Marquis verhaftet hat; die innere Befreiung des Königs Alfonso, da er aus dem Todesgemach Rahels stürzt. Die mimische Kunst kann für uns sehr lebendig, sehr wirksam werden. Nur muß sie den ihr gemäßen seelischen Gehalt vom Dichter empfangen. Und auf diesem neugewonnenen Boden muß ihr eine neue Technik erworben werden.

Die Gebärdensprache der romanischen Pantomime ist für uns ganz unwirksam. Sie besteht aus einer Reihe mehr oder weniger konventioneller Zeichen, die uns zum Teil unverständlich, zum Teil maniriert erscheinen. Wenn die mimische Kunst unser Gefühl berühren will, dann muß sie sich den natürlichen Ausdruck des Schauspielers zu eigen machen — sie muß eine plastische und bedeutsame Steigerung unsrer eigenen körperlichen Beredsamkeit werden. Wenn der romanische Pierrot andeuten will, daß er sich einsam fühle, dann streckt er den Zeigefinger der rechten Hand empor; das heißt: einzeln, allein. Ein Mimiker unsrer Bühne müßte etwa denselben Ausdruck suchen, wie der Schauspieler in diesem Augenblick, nur intensiver, energischer, großliniger. Der Schauspieler wird den Blick hilflos und traurig umherschweifen lassen, wird dann etwa die schlaff herabhängenden Arme leicht heben und mit einem tiefen Atemzuge wie verlöschend wieder sinken lassen. Der Pantomimist wird kein wesentlich andres Zeichen wählen dürfen. Er wird immer danach trachten müssen, den uns eingeborenen natürlichen Ausdruck in seiner reinsten und klarsten Form zu finden. Und hierin liegt ja wohl auch sein künstlerischer Beruf: dem Körper die innigste Beseelung zu geben — die Sprache, die uns allen eigen ist, zur höchsten Energie und Schönheit zu steigern.

Auf neuen Boden muß das Ballett und die Pantomime gestellt werden; oder besser gesagt, auf den alten Boden ihrer natürlichen Bestimmung. Dem Körper soll das zur Darstellung anvertraut werden, was der körperlichen Darstellung bedarf. Man wird in der mimischen Wiedergabe einer Begebenheit sich selbstverständlich nicht nur auf diese Momente beschränken können — aber dieses Prinzip muß der ordnende und führende Gedanke der ganzen Kunst werden. Ein Zentrum muß die mimische Kunst gewinnen. Dieses Zentrum kann nur das Drama des Körpers sein. Um einen großen Moment herum müssen sich diese Szenengebilde aufbauen, und dieser eine große Moment muß dem ganzen Werk seine Rechtfertigung geben.

Wie es in einem Opernbuch unmöglich ist, ausschließlich Szenen rein musikalischer Natur zu bringen, wie auch hier immer wieder Momente einbezogen werden müssen, die der musikalischen Aussprache fern liegen, wo nicht 'gar widerstreben — so wird auch das Ballett und die Pantomime mit diesen wesensfremden Angliederungen rechnen müssen. Aber das rechte Kunstverständnis wird — wie ja auch in der Oper — diese Fremdkörper

Digitized by Google

ſo viel wie möglich abzudrängen ſuchen. Erſt wenn das Ballett wieder dieſes innere Leben erhalten hat, wird ſeine Technik wieder Intereſſe finden. Eine Technik, die organiſch aus ſeinem Weſen emporgeblüht iſt. Dann wird man wieder in ſeiner kunſtreichen Bewegungsfülle Sinn und Bedeutung ſpüren.

Man muß das Ballett wieder für unſer Kunſtgefühl erobern, wie man vor fünfzehn Jahren das Drama wieder erobern mußte. Es nützt uns nichts, daß uns hier eine Kunſt geboten iſt, deren Wurzeln in entlegenſte Fernen zurückreichen; wir müſſen doch alles wieder neu erwerben, um es zu beſitzen.

Die Vorſtadtbühne/ von Max Brod

Sie machte ein ernſtes Geſicht. Und nicht nur deshalb, weil ihr dies gut ſtand. Sondern ſie war wirklich traurig.

Der junge Mann, namens Carus, der, ihr gegenüberſitzend, das eine Bein durch das andre gehoben hielt, tröſtete ſie: „Schau, ich hab dich wirklich nicht kränken wollen, Kindchen. Aber wie ſollen wir es anders anſtellen, um an einander Freude zu haben. Heiraten kann ich dich nicht, du weißt, daß ich zu wenig Glück im Beruf habe. Alſo mußte ich dich doch einmal bitten, meine Geliebte zu werden, nicht wahr."

Jetzt weinte ſie ſchon.

Das dunkle Hofzimmer mit nur einem Fenſter und ſchmal wie ein Fernrohr blieb eine Weile ſtill, während die Dämmerung anbrach. Plötzlich ſetzte unten laut das überraſchende und häßliche Geflöte eines Leierkaſtens ein. . .

Da ſtand der junge Mann auf und, während er die Franſen der Tiſchdecke zu regelmäßigen Bündeln ordnete, bat er das weinende Mädchen in leiſen Sätzen, verſtändig zu ſein, ihm nicht zu zürnen.

Martha erhob den Kopf, noch fielen zwei Tränen, ſie ſagte mit Energie: „Nein, Carus. Überwinde dich, ſei ein Mann. Ich werde immer ſtolz darauf ſein, wenn du mich als deine Freundin betrachteſt. Aber niemals kann ich dir das werden, was deine Träume dir vorſpiegeln. Verlange es nicht von mir, du ſelbſt würdeſt mich verachten, wenn ich mich und meine Ehre vergäße. Ich muß doch einmal Klarheit zwiſchen uns ſchaffen: Du biſt mein Freund, mehr nicht, alſo bleibe ſo, wie du warſt."

„Klarheit ſchaffen . . . Ich bitte dich, laß das. Ich verzichte auf jegliche Klarheit."

„Aber das Leben iſt einmal ſo, klar und unerbittlich."

„So kennſt du es, arme Kleine. Natürlich, wenn man ſeit ſeinem ſechzehnten Jahr ganz ſelbſtändig in einer großen Stadt ſein Brot verdienen muß. Und gar durch Klavierſtunden . . . O, wie ſchlimm iſt es

Digitized by Google

dir ergangen! Man hat dich immer betteln und kämpfen lassen, und schließlich hast du dich gewöhnt, dies als den gerechtfertigten Lauf der Welt anzusehen. Nie ist dir eingefallen, daß alles auch ganz anders sein könnte, ein wenig ‚operettenhaft', wie Jules Laforgue es wünscht. Ah! que tout n'est-il opéra-comique! Que tout n'évolue-t-il en mesure sur cette valse anglaise Myosotis! . . ."

„Was willst du eigentlich damit?"

Carus öffnete den Deckel des Pianinos und drückte im Dunkeln so langsam einige Tasten nieder, daß kein Ton erklang: „Meine Liebe, du nimmst die Sache viel zu wichtig."

„Welche Sache eigentlich?"

„Ach Gott, alles. Und deine so ernsthafte Erklärung mit schweren Worterbstücken wie: Ehre, verachten, Klarheit schaffen, Freundin, Träume vorspiegeln . . . Wie schön wäre es, wenn du ein einziges Mal diese Logik vergäßest, die doch zu garnichts taugt! Das Leben ist nicht so hart und endgiltig, wie es dir vorkommt. Es gehen immerhin witzige Dinge darin vor. Warst du, beispielsweise, schon einmal im Vorstadttheater, in Smichow draußen?"

„Nie."

„Bitte, komm morgen mit mir hin! Man spielt zwar tschechisch dort, aber so viel verstehen wir ja. Und wenn nicht, um so operettenhafter ist es. Du willst? Also gut, ich hole dich morgen um diese Zeit ab. Du wirst etwas Unterrichtendes erleben . . . Aber jetzt, sei nicht mehr böse, gib mir einen Kuß . . ."

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Es ist hübsch, wenn Rendezvous pünktlich von beiden eingehalten werden.

Und so geschah es auch in diesem Fall.

Arm in Arm denn betraten die beiden das Foyer des Vorstadttheaters. Aus einem Privathaus hergerichtet, das nur durch transparente Buchstaben und den wagerechten großen Glasfächer über der Tür auffiel, empfing es in einem bunt mit Solenhofer Platten gepflasterten Raum, der rechts Garderobe, links Konditorei hieß. Von hier kam man in einen schmalen Gang, Schauplatz der Zwischenakts-Promenaden, von roten Plüschkanapees an den Seiten in die Länge gezogen, mit Glühbirnen, Photographien des Direktors unter seinen besten Kräften, und mit einem goldgerahmten Spiegel versehen, den als Gegenstücke der Apoll vom Belvedere und die Königin Luise nach Rauch bewachten. Ein gutmütiger Eisenofen machte bieder auf die fehlenden Siebe der Luftheizungen aufmerksam. Eine Palme, von Staub weißlich gepudert, erinnerte an den Orient.

Über ausgebeulte Holztreppen stolperten Carus und Martha lachend in ihre Loge. Die aber war keineswegs ein Zimmerchen, wie sie es von den langweiligen großen Theatern her gewohnt waren, sondern nur ein durch rote sammetbortierte Pappwände in Ordnung gebrachter und ab-

Digitized by Google

geteilter Lustraum. Uber ihnen direkt schwebte die Decke und an ihr eine Posaune aus Stuck, lebhaft geblasen vom Zentralengel des Plafonds. Er hielt sie dezent und edelmütig, kaum geängstigt durch die sezessionistischen Blumen, die mit gesteiften parabolischen Stengeln auf der Tünche um ihn wucherten . . . Neben der Loge gleich hockten dichtbesetzt die finstern Bänke der Galerie; es drückten sich Dienstmädchen, Soldaten, Modistinnen, ein ganz kindlicher Pikkolo in seiner Amtstracht, alte Frauen in Sonntagsjacken mit sehr großen Perlmutterknöpfen und mit Tüchern um den Kopf, ein witziger Hausmeister, Arbeiter, Bankdiener, markensammelnde Gymnasiasten, Ladenfräuleins, Lakaien, schöne Kommis. Und alle bewegten sich, redeten mit lauter Gedämpftheit, borgten einander die Operngucker, die Programme, riefen nach Bier, stritten um ihre Plätze, lachten. Es schien das Ganze nicht unähnlich einem religiösen oder zwecklosen Tanze, ins unsichere Licht weniger Lampen gestopft, stückweise wiederholt von schiefen Spiegeln, die hier und dort unter Tronhimmeln aus dem braunen Dunkel funkelten, umrahmt von dem weiten Wandbogen, dessen Papiertapete wie lustige Flaggen ihre Fetzen herabwehen ließ . . .

„Das Parterre ist wenig besetzt", meinte Martha.

„Da brauchst du auch nicht hinzusehen. Hier wird für die Galerie gespielt. Und für uns, wenn wir heute ein bischen kindisch sein wollen. Wollen wir?"

„Ja natürlich. Mir gefällts schon großartig."

Der eiserne Vorhang ging in die Höhe. Aber da hatte des andern kostbare Teppichflut, rubinrot und von goldenem Tau mit großer Quoste gerafft, noch nicht vollständig die Erde erreicht. Die eiligen Füße der Mitspielenden sah man, ein überraschtes Getrippel im Rückzug; niemand nahm das übel. „Die Regie wird hier nicht so ernst genommen", erklärte Carus, „und gerade deshalb bin ich gern da. Wie dumm ist dagegen dieser würdevolle Zusammenhang, die Logik der großen Bühnen! Dort wird man auch bei den hitzigsten Possenspielen, die allen Ernst verbannen wollen, doch das Gefühl nicht los, daß all das etwas Ernstes ist, daß es im Grunde streng und akkurat zugeht, daß alles mit Berechnung eingeübt und von dem zweckmäßigen Herrn Regisseur hinter der Szene peinlich belauert wird. Hier läßt man sich, Gott Lob, gehen, hier darf man sich in Träume, Possen, Auflösung verlieren . . ."

Nach einer sehr lauten und auf scherzend verstimmten Instrumenten vorgebrachten Ouvertüre, die vage Erinnerungen aus Spezialitätentheatern auftauchen ließ, stellte die Bühne ein elegantes Zimmer vor. O Eleganz für naive Seelen! Luxus-Idee der Vorstädter! Komfort, angedeutet durch einen großen — sagen wir Perser-Teppich! Außer diesem und zwei Sesseln befand sich nichts zwischen den drei mit blauen Blumenkörbchen gemusterten Wänden. Nur im Hintergrund führten zwei Stufen zu einer Estrade mit einem Tisch, dessen Weinflaschen eine dunkle, etwas geneigte Leinwand stützend in aufrechter Lage erhielten. Da diese Leinwand mit

Digitized by Google

Blättern und Aeſten bemalt war, mußte man ſie für die Ausſicht in einen Garten und gute Luft in weitem Umkreis um eine offene Veranda halten.

Ein Vater in luxuriös-abgeſchabtem Frack betritt mit ſeiner ungariſch koſtümierten Tochter ſeiner Beſitzung Prunkgemach. Er zankt mit ihr. Was will ſie den Baron nicht heiraten, dieſen entzückenden und ehrfurchtgebietenden Altadeligen! Er ſpricht wie ein Salamifabrikant und Parvenu, der er iſt. Jetzt ſind Gäſte zur Verlobungsfeier geladen; der komiſche Diener kann es in ſeiner rettungsloſen Betrunkenheit nicht mehr erwarten, ſie zu melden, und Ilka denkt immer noch an ihren Couſin, dieſen feſchen Huſarenleutnant. Sie weint, der Vater iſt verzweifelt. Dann tanzen ſie mit einander einen zornigen Czardas . . . Beifall. Sie geraten noch einmal in Zorn und Czardas . . . Ilka bleibt und ſingt. Wo bleibt nur der Couſin, dieſes ſüße Ekel? . . . Aha, da iſt er ſchon, es entſteht keine Lücke in der Handlung! Prachtvoll: ſechs Huſaren marſchieren hintereinander herein, weibliche natürlich, mit runden Armen und herausgedrehten Becken, und dann er, der männlichſte aller Huſaren. Er beeilt ſich, ein triumphierendes Kouplet ins Publikum zu ſalutieren; dann erſt hat er Zeit, die harrende Couſine zu bemerken. Er ſalutiert wieder. Er ſalutiert überhaupt unaufhörlich, und wenn irgend jemand in dem Stück ſeine Überlegenheit bezweifeln ſollte, ſo wird er auch dann nur ſalutieren und alles wird klar ſein. Eljen!

„Siehſt du, ſo nett und garnicht traurig iſt das Leben," wandte ſich Carus an Martha, die lächelte.

Und dann das Finale. Man ſieht es herannahen, man fühlt es förmlich, daß der Akt reif iſt. Zum Crescendo des Orcheſters eilen aus allen Kuliſſen Leute; Gaſtgeber, Gäſte, der Baron und ſeine hochmütige Mama, die Huſarendamen mit ihrem Helden; ſogar alle Dienſtmädchen und Köche des Hauſes ſind gern dabei, wo es gilt, den Chor zu verſtärken. Die Bühne wird zu eng. Die Wände zittern, die Gartenausſicht wirft Falten. Die Türen pendeln aus und ein, noch lange, nachdem man ſie geſchloſſen hat. Einige Gäſte ſetzen ſich zuſammen auf einen Seſſel. Das iſt ein Witz, obwohl es tatſächlich an Seſſeln fehlt. Mit Begeiſterung wirft man ſich auf die bemalten Holzſtücke des Gänſebratens, ſucht die wirklichen Äpfel aus dem Gummi-Deſſert, ſchwenkt leere Gläſer mit Unbedacht, zwickt die Choriſtinnen in paſſende Körperſtellen, ſchlägt einem wenig beliebten Statiſtenkollegen den Hut ein und regt ihn hierdurch zu unerwartet ausdrucksvollem Spiel an. Eine Orgie entſteht, blitzſchnell, ſchon ſind alle betrunken! Nun gerät alles, aber auch alles, in ausdrückliche Unordnung; vor Übermut mißlingen die Einſätze, werden die Poſitionen und Gruppen verfehlt. Schnell erſcheint noch eine Fee, auf dem Tremolo der Geigen anſchwebend. Dann faſſen alle einander an den Händen und tanzen in zwei Reihen vor, auch zurück, ſoweit Platz iſt, werfen die Beine in die Höhe, machen gemeinſame Geberden, natürlich nicht allzu pedantiſch ge-

Digitized by Google

meinſam, unternehmen einen Cancan, laſſen den Vorhang ſchnell wie eine Guillotine über ihrem tüchtigen Geheul herunterſtürzen . . .

„Ach, wie ſchön das iſt, wie vollkommen ſchön!“ ruft Carus.

Martha: „Haſt du die Fee bemerkt? So eine junge Bruſt, ein ſchönes Mädchen. Es wäre ſchade um ſie, hoffentlich wird ſie entdeckt.“

„Du haſt doch immer Sorgen, du Gute. Vielleicht wird ſie entdeckt, vielleicht nicht. Scheint dir das ſo wichtig?“

„Das iſt wahr. Hier iſt alles ſo leichtſinnig, ſo friſch, daß man ſich garnicht vorſtellen kann, es gebe außerdem wichtige Dinge.“

„Nun, ſo freue dich! Wir ſchweben, was liegt daran! Das Theater wackelt. Hoffentlich ſind auch ſeine Kritiker reizende Menſchen und ſeine Finanzen nicht übertrieben ſeriös. Glaubſt du nicht, daß es ein durchaus liebenswürdiges Unternehmen darſtellt?“

„Ich weiß nicht . . . Aber eines iſt ſicher, ich fühle mich hier ſo frei, ſo glücklich . . .“

„Alles iſt wie Luft. Sei unbeſorgt. Und ob du mein ſein wirſt oder nicht: ich bleibe munter ohne Schwere. Du auch, nicht wahr?“

. . . „Ich möchte dich küſſen.“. . .

Der zweite Akt brachte einen Urwald, nein, einen Schilfſee, nein, ein Gebirge, nein, eine Eiſenbahnſtrecke mit Stationsgebäude. Es war alles zugleich auf verſchiedenen Kuliſſen zu ſehen. Und man ſtand nun in einer mit Grazie unkonſequenten Welt, in einer launigen Kauſalität. Da erlebte man, daß alles wie mit Erdbeerſaft begoſſen war, ah! einen ſympathiſchen Sonnenuntergang. Dann brach eine Dämmerung ein, die ruckweiſe fortſchritt, ſo, als vergäße der liebe Gott immer eine Weile, es dunkeln zu laſſen, beſänne ſich jedesmal und hole es dann plötzlich mit Energie ein. Nun in der Nacht, wer erwartet nicht Liebespaare an dieſem Urwald-Eiſenbahn-Gebirgs-Schilfſee zu treffen? Und da kommen ſie ſchon, der Couſin mit Ilka; um nicht geſtört zu werden, ſingen ſie (ſelbſtverſtändlich müſſen ſie ja ſingen) leiſe. Ab. Von der andern Seite ſchleichen mit der zweiten Strophe genau nach derſelben gleichſam verabredeten Melodie die Fee und der Baron. Ilka und Couſin kommen zurück. Man entdeckt einander, man iſt überraſcht, wenn auch nicht mit Heftigkeit, man tanzt eine Ueberraſchungs- und Entführungs-Quadrille.

„Eine Entführung! Ah, jetzt verſtehe ich, was das Stationsgebäude ſoll“, flüſtert Carus mit dem erregt-dummen Geſicht eines kleinen Schülers.

„Gewiß wird ein Zug auf die Bühne kommen, ein Schnellzug. Das wird ſchön ſein! Ich freue mich ſchon ſo ſehr!“ Wie ein Baby klatſcht Martha in die Hände.

Carus, ſorgenvoll: „Wer weiß, vielleicht wird er nur hinter der Szene pfeifen.“

. . . Aber mir-nichts-dir-nichts tauchen jetzt ſtruppige Geſellen auf, langſam, aber die Hände vorgeſtreckt wie Leute, die aus dem Wirtshaus herausgeworfen werden, mit beſchwörend eingeknickten Knien ſchleichend.

Digitized by Google

Ah, Räuber! Nein, es iſt nur eine wandernde Schauſpielergeſellſchaft! Und nichts in der Welt iſt ſelbſtverſtändlicher, als daß ſie genau hier im Walde ihre Probe abhält, wo zwei zerrüttete Liebespaare auf den Schnellzug warten. Natürlich ſtrömen Bauern und Bäuerinnen aus dem benachbarten Dorfe herbei; ſlaviſche, ungariſche, ſiziliſche, ſpaniſche Koſtüme, ſelbſt Zigeuner, alles, was farbig und phantaſtiſch iſt. Und wie ſorglos und anheimelnd wirkt auch die Art, in der windesſchnell eine Bühne aufgezimmert, eine Zuſchauerbank herbeigeſchafft wird! Kurz und gut, alles iſt bei der Hand, die Vorſtellung kann beginnen . . . Und nun ereignet ſich in kaum möglicher Steigerung, daß dieſe auf der Vorſtadtbühne dargeſtellte Landbühne noch einen Grad primitiver ſein ſoll. Mit ihr verglichen, muß alles übrige auf der Szene als elegante Welt erſcheinen. Was für Dekorationsruinen erfordert dieſe Schmiere auf der Schmiere, wie puppenhaft geſchminkte Komödianten, welch ein exotiſch unſinniges Theaterſtück. Auf der höchſtens quadratmetergroßen Szenenfläche preſſen ſich die Darſteller, mit übertrieben linkiſchen Geſten, von roten Flammen bengaliſcher Streichhölzer geblendet. Und jetzt ſpielen ſie abſichtlich, weil ſie eben Dorfmimen ſpielen, nicht etwa von Natur aus, ſchlecht. Ihre Ungeſchicklichkeit wird zur Kunſt; wenn einer gierig eine Knackwurſt ißt, ſo ſoll man ſeinem Hunger die Ironie glauben; einen Zerlumpten für einen Dandy ſonſt halten, eine komiſch-alte Naive für nur heute häßlich. Und das Bauernpublikum auf der Bühne lacht und applaudiert . . . Da verkennt das reale Publikum auf der Galerie die Sachlage, ſtimmt fröhlich in den Applaus ein und lacht mit, bitte nur keine Umſtände, lacht mit und zeigt ſich in den Strahlen ſeiner wahrhaft volkstümlichen, unbeſchränkten Toleranz. Nun iſt alles verwirrt und verſöhnt, man kennt ſich nicht mehr aus, man muß einfach ein braver Menſch ſein und mitlachen, lachen ohne Grund und Gnade und die Hände in einen zielloſen Himmel ausſtrecken . . . Und da wird noch ſchnell, unten auf der Bühne, entdeckt, daß der Couſin eigentlich ein lange vermißtes Kind der ſtolzen Baronin iſt. Somit adelig, darf er Ilka heiraten, der Baron nimmt indes die Fee zur Frau. Martha ſchluchzt am Hals Carus, der vor Lachen gleichfalls außer ſich iſt, und nur durch Tränen ſehen ſie noch, daß als impoſanter Schlußeffekt der Eiſenbahnzug einfährt. Die übermenſchlich große Lokomotive mit feuriger Laterne am Rauchfang bäumt ſich an einigen Bäuerinnen empor, die keinen Platz haben, aus dem Wege zu gehen, ſtockt, macht noch einen Schritt und bleibt dann endgültig ſtehen. Die Liebenden bereiten ſich zum Einſteigen, Carus und Martha wollen ihnen nachwinken, da fällt der Vorhang . . .

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

In dieſer Nacht gehörten ſie einander zum erſten Mal.

Digitized by Google

Rundschau

La Rosalda

Eine ganz junge Südfranzösin, so aus der Gegend von Arles, die spanische Tänze tanzt. Sie ist ganz jung, tadellos gewachsen, lang, schlank, mit edlen Gliedern. Daher hat sie es nicht nötig, ein Uebriges zu tun, das heißt affektiert, maniriert, übertrieben sich zu gebärden! Natur und Schicksal haben ihr eben alles mitgegeben. Wenn sie beim Tanze nicht es versuchen möchte, liebenswürdig zu lächeln, wäre es noch künstlerischer, noch natürlicher, was dasselbe ist! Sie müßte ganz ernst dabei bleiben, ohne Rücksicht auf Zuschauer! Sonst aber tanzt sie ja ganz so. Eine Schicksalsbegnadete, die sich nicht besonders anzustrengen braucht. Die Natur hat ihr wohlwollend alles bereits mitgegeben! Ihr Teint ist bereits ein ‚Kunstwerk der Natur', ihre Augen, ihre Arme, ihre Beine. Der Wiener wünscht noch immer allzu sehr, daß man etwas sozusagen ‚außerhalb seiner Persönlichkeit' darbiete — — —. Aber gerade das ‚einfache Darbieten seiner Persönlichkeit' ist das Künstlerische und das Wertvolle! La Rosalda will eben nicht ‚Temperament' markieren, sie tanzt, wie sie auch allein und unbemerkt tanzen würde in ihrem Zimmer! Die Schule hat ihr nichts anhaben können, sie tanzt sich selbst, La Rosalda! Mögen manche es für temperamentlos halten; wir Künstler begeistern uns an dieser Jugend und an diesem edlen Gliederbau! ‚Temperament' im Variété ist eine ‚gemachte Sache'; man hat sehr leicht Temperament für zehn Minuten und für eine übertriebene Gage! Aber man selbst bleiben, trotz alledem, ist künstlerisch.

Peter Altenberg

Hebbels Drama

Cornelius Gurlitt hat einmal eine Mulus-Zeitung mitgeteilt, die den ganzen Gymnasial-Schulbetrieb zum Teil sehr witzig persiflierte. Darin fand sich eine Verfügung des Provinzial-Schulkollegiums: „Die deutsche Literatur, die bisher nur bis Schiller reichte, ist versuchsweise bis Kleist auszudehnen". Dr. phil. Hermann Stodte, Realgymnasial-Leiter vor den Toren Berlins, möchte durch sein Büchlein: ‚Friedrich Hebbels Drama', das in Stuttgart bei Wilhelm Violet erschienen ist, der Ausdehnung der deutschen Literatur bis zu Hebbel das Wort reden. Ein lobenswertes Beginnen. Herr Stodte will nebenbei aber auch das Verständnis für Hebbel bei dem sogenannten breitern Publikum fördern. Abermals etwas Lobenswertes. Fragt sich nur, ob die Schrift dazu angetan ist, die beiden Absichten, die sie verfolgt, zu erreichen.

Für die erste Absicht möchte ich die Frage bejahen. Die Schrift hat zweifellos das solid Vertrauenerweckende, das die den ‚amtlich abgestempelten Brüsten der Wissenschaft' entquellende Milch nun einmal haben muß. Insbesondere ist des Herrn Realgymnasial-Leiters Auffassung geschlechtlicher Sittlichkeit durchaus dem entsprechend, was eine bisweilen grotesk berührende Torheit die heranwachsenden Geschlechter zu lehren heischt. (Nebenbei: vom Nichtprovinzialschulkollegiumstandpunkt aus ist das gerade für die Wertung Hebbels

Digitized by Google

kein unbedingter Vorzug; es macht sich bei der Besprechung des Gyges störend, bei der Besprechung der Judith sinnzerstörend bemerkbar.) Auch im übrigen ist das Buch nicht geeignet, Verwirrung in Primanerköpfen anzurichten. Der Verfasser hat seine Aufgabe darauf beschränkt, auf das hinzuweisen, was Hebbel gewollt hat. Man sieht nicht ganz klar, ob Herr Stodte dem von ihm propagierten Dichter gegenüber durchaus keine Kritik besitzt (allzuviel dürfte es in keinem Falle sein); jedenfalls aber liegt in dem starren Festhalten an der gestellten Aufgabe begründet, daß der Zweifel, den manche die Mutter alles Fortschritts nennen, auch nicht von ferne den Primanerköpfen nahe gebracht wird. Der Mangel an Kritik zeigt sich besonders schädlich in dem einleitenden Essay: ‚Die philosophisch-ästhetische Grundlage von Hebbels Drama'. Hier werden ohne jede Rücksicht auf Chronologie und auf Entwicklung im Dichter selbst Fragmente aus allen möglichen Teilen seiner ergischen und parergischen Hinterlassenschaft zusammengestellt. Dadurch erhält man in der Tat ein durchaus in sich geschlossenes Bild, an dem nur das Eine auszustellen ist, daß es Hebbel so sicherlich zu keiner Zeit seines Lebens selbst gehabt hat.

Ich möchte Herrn Stodte kein Unrecht antun und betone darum, daß einige seiner Aufsätze über die einzelnen Dramen recht gut sind (daß es keine eigentlichen Analysen sind, ergibt sich zum Teil aus dem unkritischen Vorsatz). Man darf sie nicht an großen Mustern messen, doch genügen sie manchmal der Aufgabe, in angenehmer, leicht faßlicher Weise uns im wesentlichen richtig über des Dichters Intentionen zu belehren.

Es ist deshalb zu sagen, daß das Stodtesche Buch den Provinzial-Schulkollegiis zur Beachtung empfohlen sein mag. Seine Mängel liegen ja durchaus auf der Linie des ganzen Schulbetriebs und können deshalb hier nicht viel schaden. Und wenn man überhaupt die Fruchtbarkeit des deutschen Unterrichts als möglich unter den heutigen Verhältnissen zugibt, so wäre die stärkere Einbeziehung Hebbels in den Unterrichtsstoff ein Vorteil.

Johannes W. Harnisch

Eine Freilichtbühne

Unfern der bekanntern Insel Ufenau, da der edle Hutten begraben liegt, ragt aus der glitzernden Wasserfläche des obern Zürichsees ein stilles Märcheneiland empor, das sie die Lützelau heißen. Jetzt hat man dem ehemaligen Meiningischen Hofschauspieler und Regisseur Herrn Rudolf Lorenz-Rüschlikon den Gedanken eingeflüstert, in dieser weltabgeschiedenen Stille der wirklichen, großen Kunst einen dauernden Tempel zu bauen. Es soll auf dieser Insel ein ständiges Naturtheater erstehen, und wenn die eingeleitete Finanzierung des Unternehmens glücklich fortschreitet, so werden wir noch in diesem Sommer Iphigenie hier in dem Schatten reger Wipfel wandeln sehen, werden Sapphos Kampf zwischen Sinnlichkeit und schöner Geistigkeit inmitten einer weichgestimmten Natur sich zu tragischem Ende auswachsen sehen, werden das holde Scherzo des Sommernachtstraums auf weichem Grasteppich und im Angesicht eines verschmitzt lächelnden Mondes entzückt an unsre Sinne schlagen lassen . .

Das Projekt des Herrn Lorenz ist nicht so sehr romantische Spielerei, als es sich beim ersten Hören dem Skeptiker darstellen mag. Man darf es auf seine künstlerischen Möglichkeiten auch als nüchternster Kunstrealist geruhig nachprüfen.

Freilich bedeutet die Durchführung

Digitized by Google

des Gedankens der Freilichtbühne, was die szenische Gestaltung betrifft, hier wie überall einen Bruch mit den Konventionen der Ausstattungsbühne: die Freilichtbühne verschmäht alle perspektivische, die Optik verderbende Malerei, indem sie auf perspektivische Durchsicht entweder verzichtet oder sie raummäßig getreu herstellt; sie entbehrt der willkürhaften Lichteffekte, indem sie Personen und Sachen in ihrer natürlichen Beleuchtung präsentiert; sie schiebt alle mehr oder minder opernhaften Ausstattungsmittel beiseite, indem sie nichts als ein erlesenes Stückchen Natur als einfachste Staffage gelten läßt. Aber man erinnere sich, daß die so erstrebte Vereinfachung und Säuberung der Bühnenmittel die szenische Reform, wie sie von Reinhardt vorsichtig ausprobiert, von Savits (Shakespeare-Bühne) energisch durchgeführt und neuerdings theoretisch geistvoll vertreten wird, aufs radikalste zu Ende führt. Die Phantasietätigkeit des Zuschauers soll, anstatt auf einem gewaltsam und schlecht kopierten Bilde auszuruhen, zu mitschöpferischem Erleben angeregt, die ganze seelische Wahrnehmungskraft soll auf das eigentliche Drama, Wort und Handlung, hingelenkt, das dramatische Kunstwerk und die schauspielerische Darstellung soll ganz auf sich selbst gestellt werden. Diese Konzentrierung auf Dichtung und Darstellung ist aber am energischsten im Naturtheater herzustellen: hier ist die Szene, ohne übrigens arm, nüchtern oder gar nackt zu sein, ein für allemal gegeben, hier hört alles grobe Kopieren und Illusionieren mit bemalter Pappe und Leinwand endgültig auf, hier endlich darf und muß sich der Regisseur der holden Kunst diskretester Andeutung bedienen. Die Bühne gehört nicht mehr dem Theatermaschinisten, sondern dem Dichter und dem darstellenden Künstler.

Und nun kommt in dem Naturtheater noch ein Moment hinzu, die künstlerische Anteilnahme an dem Drama zu einer allgemein-menschlichen zu steigern: das Wegfallen des sogenannten ‚Bilderrahmens' und der das Publikum von dem Bühnenraum abtrennenden Schranke. In demselben Maße nämlich, als das bildmäßige Vorüberziehen der Handlung vor einem fernstehenden, ausgeschlossenen Publikum sich wandelt in eine lebendige Aktion, die in und mit dem Publikum vor sich zu gehen scheint, muß die seelische Mittätigkeit des Zuschauers wachsen. Und in demselben Maße, wie die räumliche Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer abnimmt, wird auch die seelische Distanz zwischen Dichtung und Zuhörer sich verringern. Die kritisch kühle Zurückhaltung macht einer warmen Hingebung Platz. Und das Bewußtsein, vor einer peinlichgenauest zugerüsteten Schaudarstellung zu sitzen und einen kunstvoll ineinandergreifenden Apparat wirken zu sehen, tritt zurück oder versinkt gar in dem Strom der mächtig quellenden Gefühle, die das Geschehnis da unter uns aufwühlt — die Welt des Scheins wird zu einer Welt der Wirklichkeiten, die äußere Zufälligkeit wird besiegt, wird überstrahlt von dem innern Leben: die Kunst wird zu unmittelbarem Erlebnis.

Natürlich bedeutet die Sprengung des rechteckig in die Wand geschnittenen Bühnenrahmens noch nicht das Aufgeben der szenischen Begrenzung! — die Naturbühne soll sich keineswegs im endlosen Raum verlieren, und auch auf der Lützelau ist durch die natürliche Anlage und durch passende Einbauten dafür gesorgt, daß das Auge sich auf den Bühnen-

Digitized by Google

raum konzentriert: das zeigt ein Blick auf den Bauplan des Architekten Gaudy, das zeigt sich noch deutlicher dem nachprüfenden Auge an Ort und Stelle. Ein von Schlinggewächs überrankter Felsen als Hintergrund, der von mächtigen Baumgruppen überragt wird, ein schräggestelltes, tempelartiges Haus für Interieurszenen zur Rechten, ein turmartiges Gebäude zur Linken, dazu Gebüsch und schilfiges Seeufer als seitliche Kulissen: so würde das Bühnenbild, das nach den besondern Bedürfnissen der Aufführungen kleine Abänderungen erfahren würde, ungefähr aussehen.

Man sieht: eine kühne Neuerung, wenn man will, ein Fortschritt in der szenischen Ausgestaltung, aber kein diletantischer Fehlgriff, wie denn Herr Lorenz auch nur wertvolle Künstler heranzuziehen gedenkt. Der Gedanke in seiner Ganzheit ist aber um so sympathischer, als die Insel Lützelau mit stilvollen Anlagen ausschließlich für die Zwecke der Kunst eingerichtet werden soll: eine isola bella auch im Sinne einer Pflanzstätte höchster Kultur.

Trotzdem haben sich von einer fast persönlichen Gehässigkeit getragene Angriffe auf das Projekt erhoben. Es hat sich in Zürich ein Kampf um das Naturtheater angesponnen, der die Parteien in Atem hält. Vorläufig ist erst auf der gegnerischen Seite mit großem (und grobem) Geschütz vorgegangen, doch rührt man sich auch in dem Lager der Freunde des Projekts, so daß noch nicht abzusehen ist, wer die Schlacht gewinnt.

Ad. Teutenberg

Berliner Sommeroper

I

Heinrich Morwitz leitet in der Wallnertheaterstraße eine Opern-Stagione und hat für dieses Jahr in Hermann Gura am Königsplatz einen gefährlichen Nebenbuhler erhalten. Beide arbeiten mit Eifer, Geschick, mit Fleiß; mit dem Schlagwort: Kunst fürs Volk. Und Morwitz sogar mit dem Willen, anspruchsvollere Musikfreunde durch Ausgrabungen und Entdeckungen zu ködern. Deswegen soll von ihm zuerst die Rede sein. Trotzdem sein Reproduktionsniveau der Konkurrenz aus Schwerin tief unterlegen ist.

Zuerst wurde ein altes Lustspiel von Adam ans Rampenlicht gezogen. Es heißt: ‚Si j'étais roi', in der deutschen Uebersetzung etwas plump, aber weniger melancholisch: ‚König für einen Tag'. Ein alter Stoff wird mit Musik garniert. Es ist die Geschichte vom schlafenden (oder trunkenen) Proletarier, den eine Laune des Fürsten im königlichen Prunkbett erwachen läßt; das Thema von ‚Schluck und Jau'; der Histoirenstoff einer Nacht für die Prinzessin Scheherezade. A. Dennery und J. Bresil haben den Text zu dieser Miniaturoper hergerichtet. Alles ist Schablone, alles Naivität, alles ‚Theater'. Ein altes Gerüst wird frisch getüncht. Und wo der Firnis schon abspringen wollte, hat ein gewandter Bearbeiter, Herr Paul Wolff, durch einige Witzeleien und Anachronismen flink die schadhaften Stellen aufgefrischt und dem Ganzen einen neumodischen Geschmack zu geben versucht. Die Musik von Adam ist allerliebst, den besten gallischen Spieloern ebenbürtig. Man fühlt sich erleichtert und erheitert und freut sich dieser spielenden, grazilen Tonkunst. Das Melos ist von zartestem Reiz und doch leicht faßlich und geschmeidig für Laienohren. Nie trivial und operettenhaft (ein banales Thema im ersten Akt will ich gern überhören); besonders im dritten Aufzug, in einem

Digitized by Google

Zankduett zwischen zwei Liebesleuten, voll Geist und witziger Anmut.

Einige Tage später wurde ein jüngerer Franzose dem Publikum vorgestellt. Er heißt Charles Grelinger und ist bislang, soweit ich orientiert bin, nur mit kleinern Walzern vorgetreten. Nun packte ihn höherer Ehrgeiz.

Wir kennen alle das Naturalistendrama ‚Die Hoffnung auf Segen' von Heijermans. Und haben der stillen Musik, die über den Wassern schwebt, gern gelauscht. Haben wir je Musik, erzeugt aus Schwingungen der Luft, vermißt? Je geahnt, daß sich einem Musiker hier ein dankbares Opernsujet bietet? Der Gedanke wäre absurd gewesen, vollkommen unmusikalisch, und hätte krasses Unverständnis für Tendenz und Gebärde des gesungenen Dramas verraten. Grelinger hat diesen aussichtslosen Versuch mit ungelenken Kräften gewagt. Seiner Musik fehlt noch alle Bühnensinnlichkeit und Kongruenz mit dem Leben der Szene; der dramatische Atem; die Kraft, Menschen zu zeichnen, von den Gegenspielern unterscheidbar zu charakterisieren und eine Stimmung über den Augenblick hinaus festzuhalten. Jeder Versuch versandet in einem gedankenlosen Phrasenschwall. Darum fehlt der Musik dieses Seemannsstückes die stimmungsschwüle, schwarzwolkige Atmosphäre des Meeres; die Naturgewalt des ewigen, fernverklingenden Sturmes, der die Menschen bei Heijermans durchwühlt und gebrochen hat; die dringendste Tugend des Musikdramatikers: epi-sches Sprachvermögen — das alles fehlt in erschreckendstem Maße. Ein ödes, fades, banales, einförmiges Tongestammel langweilt von der Szene aus in unerträglicher Weise und mißhandelt die ohnehin ungeschulten Stimmen des Personals. Und im instrumentalen Teil lehnt sich ein dilettantisches Instrumentationsungeschick an die apenninischen Veristen, an Puccini sogar und den d'Albert des ‚Tieflands'. Aber — aber trotz alledem scheint mir Grelinger nicht gänzlich ohne Talent zu sein. Er erfindet nicht übel und hat in einigen Szenen Verve und Geschick bewiesen. Darum wird sich vielleicht seine Begabung in einem harmlosen Bourgeoismilieu L'Arrongescher Färbung glücklicher äußern können. Für das pathetische, wuchtige, breitspurige Musikdrama erweckt er keine Hoffnung auf Segen.

Felix Stössinger

Reclams Dramaturgie

Philipp Reclams Universalbibliothek ist allen Ernstes ein Kulturgut der Deutschen von kaum zu überschätzendem Wert. Wer als Gymnasiast und junger Student es selbst erlebt hat, wie gewisse große Autoren plötzlich für einen zu existieren anfingen, als sie ‚reclamreif' wurden, der wird ermessen, welche Bedeutung diese fünftausend Zwanzigpfennigheftchen für weite Kreise unsers Volkes haben, die ebensowenig Geld, ebensoviel Bildungsdrang und noch viel weniger Bildungsmittel besitzen als so ein angehender literaturhungriger Akademiker. Um so mehr müssen wir beklagen, daß dieses verdienstliche große Unternehmen zur Feier seiner fünftausendsten Nummer nicht umhin konnte, sich tödlich zu blamieren und allen guten Glauben, den man dem kulturellen Geist seiner Leiter entgegenzubringen gewohnt war, schwer zu erschüttern. Reclams haben nämlich einen großen Katalog der Universalbibliothek gedruckt, der sich nicht nach guter alter Art auf Zahlen und Titel beschränkt, sondern den wichtigsten Werken kleine Kommentärchen anhängt, die zwischen Ge-

Digitized by Google

schäftsanzeige und populärwissenschaftlicher Erläuterung eine seltsamliche Zwischenstufe bilden. Diese Geschöpfchen der Reclamschen Redaktion sind nun leider so überaus unglücklich, daß (bei der ungeheuern Verbreitung, den sie in diesen Gratis(!)-katalogen haben werden) ihre nähere Betrachtung unumgänglich wird. Wählen wir — auf viel Ergötzliches aus den andern Rubriken verzichtend — die Abteilung, Dramatische Werke' und sehen wir zu, was für eine Dramaturgie sich aus Reclams kleinen Kommentaren komponieren läßt.

Beaumarchais, Figaros Hochzeit:

Das Werk bedeutete bei seiner Erstaufführung (1784) nicht nur ein literarisches, sondern mehr noch ein politisches Ereignis, das in wirksamer Weise, trotz harmlosen Inhalts des Stückes, die französische Revolution vorbereiten half.

Der Leser, der sich durch das korrekte Latein und das verlodderte Deutsch dieses Satzes durchgerungen hat, wird seine Mühe nicht gerade durch eine tiefe Erkenntnis vom eigentlichen Wesen des berühmtesten Lustspiels belohnt finden. Immerhin: dies schlechte Deutsch wirkt harmlos neben dem schlicht falschen, das den folgenden Kommentar ziert.

Die Dumas:

Während der ältere Dumas mehr als Romanzier denn als Dramatiker in Frage kommt, beruht der Schwerpunkt des literarischen Schaffens von Dumas Sohn im Drama, das er dem Gesellschaftsleben entnahm und oft mit recht heiklen Problemen durchsetzte.

Wer schreibt eigentlich noch so in Deutschland? Sollte — sollte etwa Reclam unser aller großen Holzbock, den nicht nur durch seinen mit blendendem Wissen gepaarten Geist sondern auch vielmehr noch durch eine unvergleichliche Beherrschung der deutschen Sprache so beliebten Schriftsteller, engagiert haben? Scherl wahre seine heiligsten Güter!

Aber es ist nicht nur die eigenartige Form — auch der Geist Scherls geht um. Welche Psychologie des Schaffenden spricht aus folgender Stelle über Victor Hugos Dramen:

Sie scheinen alle im Rausche geboren zu sein, trotzdem (?) sie sich an historische Stoffe anlehnen.

Wie monumental erhebt sich in der Wüste der Gedankenlosigkeit der Schlagwortfels:

Hebbel behandelt mit Vorliebe Uebermenschen.

Und Grillparzer, Kleist, Grabbe, auch Goethe werden mit gleichem Tiefsinn und gleichem Deutsch gewürdigt. Hersetzen muß man aber noch folgende erschöpfende Beleuchtung von Schillers Werk:

Obwohl mit Ausnahme von ‚Wallenstein' keins der großen klassischen Bühnenwerke Schillers auf deutschem Boden spielt, ist er für uns doch (!) der echt nationale Dramatiker geworden.

„Doch!" Wie schade, daß dieser tiefsinnigen Antithese unser echtes Nationalgefühl entgegenhalten muß, daß das Franken der ‚Räuber', die deutsche Residenz in ‚Kabale und Liebe', ja sogar Tells Schweiz mindestens ebenso deutscher Boden sind wie ausgerechnet Pilsen und Eger! Im übrigen sei diesem Schriftgelehrten zum Nachgrübeln die merkwürdige Tatsache empfohlen, daß Goethes Iphigenie, obwohl' sie in Tauris spielt, ‚doch' vielmehr zur deutschen als eigentlich zur südrussischen Nationalliteratur gezählt wird.

Nun gibt es in dieser Dramaturgie leider noch minder Erheiterndes — Dinge, gegen die nicht blos der Intellekt, sondern der Geschmack und beinahe die Moral aufsteht; nämlich die etwas kolportagehafte Art, wie für neuere Autoren Interesse gemacht wird. Die Erwähnung, daß Herr Heijermans

jetzt seinen Wohnsitz in Berlin aufgeschlagen hat,

mag als blos überflüssig gelten. Wenn aber in den neun für Strindberg bestimmten Zeilen stehen muß, daß der

Digitized by Google

unbestritten größte Dichter Schwedens dreimal verheiratet

war, so scheint das schon weniger harmlos. Und wenn es zur Charakteristik von Oscar Wildes ‚Salome' heißt:

Die Salome war Wildes letztes Werk vor seinem Prozeß, der ihm eine mehrjährige Zuchthausstrafe auferlegte . . . .

so wirkt diese zusammenhangslos improvisierte Aufreizung zu pöbelhaftester Neugier einfach widerlich. Man fühlt sich in die Atmosphäre der rüdesten Sensationspresse versetzt und bedauert herzlich, daß ein alter und ehrwürdiger Verlag so mutwillig sein Renommee bei allen Kulturmenschen untergräbt.

Faro

Aus der Praxis

Annahmen

Karl Böttcher: Freiheit, Politisches Schauspiel. Wien, Anzengrubertheater.

Emil Goett: Mansenung, Lustspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

Paul Gutmann: Die Wahrheitsschule, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Narren, Einakterzyklus. Köln, Residenztheater.

Kurt Küchler: Des Lebens Possenspiel. Hamburg, Schauspielhaus.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

12. 7. N. Kreppel: Wallenstein vor Zirndorf, Historisches Schauspiel. Eger, Wallenstein-Festspiele.

17. 7. Hans Dittmar: Die Gründung Egers, Festspiel. Eger, Wallenstein-Festspiele.

Robert Wach: Ein altes Märchen, Lustspiel. Pyrmont, Fürstliches Schauspielhaus.

23. 7. Karl Frey und Julius Beck: Der Reform-Kooperator, Schwank. München, Tegernseer Bauerntheater.

Neue Bücher

Dramen

Siegfried Heckscher: König Karl der Erste, Geschichtliches Trauerspiel. Berlin-Schöneberg, Buchverlag der „Hilfe".

Wilhelm Kranzhoff: Schill und seine Offiziere, Vaterländische Tragödie. Essen, H. Sonnen. 60 S. M. 1,50.

Eleonore Kretzschmer: Kuriert, Dramatisches Lebensbild aus dem Jahre 2004. Naumburg, Max Schmidt. 88 S. M. 2,—.

Eleonore Kretzschmer: Szenen aus Menanders Komödien. übersetzt von Carl Robert. Berlin, Weidmann. 130 S. M. 2,40.

Hans Probst: Der Heinrichstag von 1520. Festspiel. Bamberg, Karl Hübscher. 48 S. M. —,70.

Karl Schönherr: Das Königreich, Märchendrama. Stuttgart, J. G. Cotta.

Hebbel

Wilhelm Alberts: Hebbels Stellung zu Shakespeare. Berlin, Alexander Duncker.

Egon Friedell: Hebbel, Ein verkleinertes Bild seines Gedankenlebens. Stuttgart Robert Luz. 302 S. M. 2,50.

Mittelalter

Paul Stachel: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin, Mayer & Müller. 388 S.

Moderne Dramatik

Johannes Buschmann: Maurice Maeterlinck. Leipzig. Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 79 S. M. —,60.

Hans Kerr: Franz Wedekind. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik.

J. Röhr: Wildenbruch als Dramatiker. Berlin, Carl Duncker. 284 S. M. 3 50.

Schauspielkunst

Karl Vogt: Schauspielerkunst. Berlin, Priber & Lammers. 11 S.

Shakespeare

Gustav Holzer: Shakespeare im Lichte der neusten Forschung. Karlsruhe, Friedrich Gutsch. 33 S. M. —,60.

Digitized by Google

Wagner

C. Fr. Glasenapp: Familienbriefe von Richard Wagner. Berlin, Alexander Duncker.

Erich Kloß: Richard Wagner in seinen Briefen. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

Wagner-Anekdoten. Berlin, Schuster & Loeffler.

Hans von Wolzogen: Allgemeine Inhaltsübersicht zu Richard Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen. Leipzig, C. F. W. Siegel Nachfolger.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Friedrich von Dippel: Ueber Waffenführung auf der Bühne. Theatercourier 761.

Ferdinand Gregori: Welt und Umwelt der Bühne. Literarisches Echo X, 20.

Karl Vogt: Idealgestalten auf der Bühne. Bühnenbote IX, 28.

Dramatik und Dramatiker

Hans Franck: Otto Hinnerk. Schleswig-Holsteinische Rundschau III, 2.

Ludwig Gurlitt: Wieder eine ‚Gymnasiastentragödie' (von Robert Saudek). Morgen II, 28.

Hermann Kienzl: Junge Dramen aus Oesterreich. Literarisches Echo X, 20.

Alfred Klaar: Erinnerungen an Anzengruber. Neue Revue I, 19. 20.

Paul Frank: Sexualität und Drama. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 5.

Hans Landsberg: Goldoni in Deutschland. Magazin LXXVII, 9.

Richard M. Meyer: Herbert Eulenberg, Morgen II, 29.

Goethe

Julius Göbel: Das Faustjubiläum. Internationale Wochenschrift II, 24.

Hebbel

Harry Mayne: Hebbels Briefe. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 28.

München

Arthur Eloesser: Münchener Theater. Süddeutsche Monatshefte V, 5.

Lion Feuchtwanger: Reinhardts Feldzug an der Isar. Spiegel I, 7.

Oper

Franz Dubitzky: Schillers und Goethes Werke als Opern. Bühne und Welt X, 20/21.

Schauspieler und Schauspielkunst

Julius Bab: Albert Bassermann. Spiegel I, 7.

Waldemar Bonsels: Gertrud Eysoldt als Lulu. Spiegel I, 7.

Paul Frank: Theaterschulen. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 5.

Ferdinand Max Kurth: Schauspieler und Persönlichkeit. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 29.

Shakespeare

S. Lublinski: Ein Wort über Shakespeare. Magazin LXXVII, 7/8.

Soziales

Alfons Bolz-Feigl: Kollektenwesen — falsches Elend. Oesterreichische Bühnenvereinszeitung XV, 6.

Paul Zschorlich: Die soziale Not der Musiker. Hilfe XIV, 29.

Theatergeschichte

Heinrich Stümcke: Das deutsche Theater vor fünfzig Jahren. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 18.

Wagner

Carlos Droste: Der bayreuther Lohengrin Charles Dalmorés. Neue Musikzeitung XXIX, 19.

Berühmte Darsteller des Wotan. Bühne und Welt X, 20/21.

Ejnar Forchhammer: Einiges über Tristan und Isolde. Musik VII, 19/20.

Edgar Istel: Das Jubiläum der Meistersinger. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 27/28.

Erich Kloß: Richard Wagner und sein Lohengrin. Bühne und Welt X, 20/21.

Paul Moos: Bernard Shaws Wagner-Brevier. Musik VII, 19.

Fr. Panzer: Richard Wagners ‚Tannhäuser', sein Aufbau und seine Quellen. Musik VII, 19.

Stefan Kekulé von Stradonitz: Ueber die Abstammung und die Vorfahren Ludwig Geyers. Bühne und Welt X, 20/21.

Fritz Volbach: Das Wesen des Wagnerschen Musikdramas. Hochland V, 7.

Richard Zimmermann: Das Künstlerdrama in Wagners ‚Parsifal'. Musik VII, 19.

•.• Richard Wagner als Dichter. Deutscher Chorgesang IX, 10.

Digitized by Google

Zensur

Das Schauspiel ‚Waffenübung' von Hans Weiß wurde zur Aufführung im Deutschen Theater in Prag nicht zugelassen, weil es antimilitaristischen Charakter habe.

Todesfälle

6. 7. Marie Meyer in Berlin. Geboren 1840. Ehemals Mitglied des Lessing- und des Deutschen Theaters zu Berlin.

12. 7. Leo Berg in Berlin. Geboren am 29. April 1862 in Zempelburg. Literatur- und Theaterkritiker.

14. 7. Eduard Dorn. Geboren 1826. Ehemals Direktor des Josephstädter Theaters zu Wien.

17. 7. Oscar Schramm in Nürnberg. Kurze Zeit Direktor des Belle-Alliance-Theaters zu Berlin.

Frau Lise Katsch. Dramaturgin des Neuen Schauspielhauses zu Berlin.

27. 7. José Ferenczy in Buenos Aires. Geboren 1852 in Unghvar. Ehemals Direktor des berliner Centraltheaters.

Nachrichten

Der Generalintendant des weimarer Hoftheaters, Herr von Vignau, beabsichtigt, im Lauf der nächsten Spielzeit aus Gesundheitsrücksichten zurückzutreten. Der Großherzog hat ihn ersucht, so lange im Amt zu bleiben, bis ein Nachfolger gefunden sei und sich eingearbeitet habe. In Aussicht genommen ist Herr Karl von Schirach, der in der Saison 1905/6 als eine Art Dramaturg am kölner Stadttheater tätig war, um den Bühnenbetrieb kennen zu lernen.

Das Theater an der Spree hat Herr William Wauer vom September an gepachtet, um den Minderbemittelten zu besonders billigen Eintrittspreisen Aufführungen von literarischem Wert unter dem Namen ‚Populäre Kammerspiele' zu bieten.

In Dießenhofen am Rhein, im schweizerischen Kanton Thurgau, soll im August dieses Jahres Goethes ‚Götz von Berlichingen' im Freien aufgeführt werden. Das Drama wird innerhalb des festen Rahmens einer dreiteiligen Bühne und vor der Bühne aufgeführt. Der Bühnenbau selbst ist unter drei mächtigen Linden errichtet, die nach oben einen schönen Abschluß bilden. Die größere Mittelbühne stellt eine gotische Halle dar und ist für die bamberger Szenen und die Gerichtsszenen reserviert. Ihr zu beiden Seiten sind in stumpfem Winkel gegen den Zuschauerraum die beiden kleinern Bühnen architektonisch angegliedert; links (vom Zuschauer) Jarthausen, von einem alten Bergfried flankiert; rechts ein niedriger Bau an einen alten Wachtturm gelehnt für die Szenen, die sich in der Schenke abspielen. Die Mittelbühne ist durch einen Vorhang, die beiden Seitenbühnen durch leicht sich öffnende Tore gegen den Zuschauerraum abgeschlossen. Vor die drei Bühnen, dem Grundriß der Gesamtbühnenfassade folgend, ist die große Erdrampe vorgelagert, die den freien Szenen, namentlich den kriegerischen Szenen im dritten und fünften Akt, dienen soll. Vor der Erdrampe, um einige Stufen tiefer, liegt, als Uebergang zum Zuschauerraum, eine zweite kleinere Rampe (im Sinne der antiken Orchestra), die für die Durchzüge der feindlichen Exekutionstruppen bestimmt ist. Durch die Verlegung der kriegerischen Szenen vor den Bühnenbau wird ermöglicht, daß sich diese Schlag auf Schlag folgen können, und so die Illusion eines wirklichen Gefechts erreicht wird. Der größte Teil der Mitspielenden setzt sich aus dießenhofener Bürgern zusammen, die, einer alten Tradition zufolge, hin und wieder eine Bühne aufschlagen und sich in der Schauspielkunst versuchen. Den dießenhofener Götz-Aufführungen liegt der Originaltext von 1773 zugrunde. Der Leiter der Aufführungen ist August Schmid in Dießenhofen. Carl Roesch, Kunstmaler in Dießenhofen, wird die Ausstattung der Bühne besorgen.

Die Nummern 33 und 34 erscheinen als — in diesem Jahre letzte — Doppelnummer am 20. August.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson. Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 33/34
20. August 1908

Die Wupper/ von Else Lasker-Schüler

Ein fünfaktiges Schauspiel, das im Buchverlag und Bühnenvertrieb von Oesterheld & Co., Berlin, erscheint und von dem hier der erste Akt mitgeteilt wird.

Arbeiterviertel einer Fabrikstadt im Wuppertal. Hintergrund bergiger Wald. Links im Tal fließt ein schmaler Wupperarm, nach hinten in einer Biegung auslaufend. Ueber den Fluß führt eine Brücke rechts zu einem Weg, an dem das zerfallene, einstöckige Häuschen von Pius liegt. Rechts hinten ein Gäßchen mit hohen, alten, schmutzigen Arbeitermietshäuschen. Im ersten, nur noch halb sichtbaren Hause wohnen im obersten Stockwerk Puderbachs. Links von der Wupper eine Wiese. In der Ferne sieht man dampfende Schornsteine von Fabriken und andre Häuser. Vor dem Piusschen Häuschen steht eine Bank, neben dieser ein breiter Strauch. Vor einem Steg, der im Hintergrund in den Wald führt, brennt eine alte Laterne, die während des ersten Aufzugs langsam erbleicht.

Großvater Wallbrecker: Hör auf Dein alten Großvatter, Carl, schmeiß den Gelehrtenkrams beis Gerömpel. Du bist man so recht was für'n Meister, Gesellen müßt Du unter Dein Kommando hab'n.

Carl Pius: Laß mich man erst Pastor sein, Großvatter, dann werden die Meisters meine Gesellen.

Großvater: Und das Liesken drüben sollst Du doch freien.

Carl (überlegen wie zu einem Kind): Die heirat' mich um so lieber.

Großvater: Fünfundzwanzig Jahr hab ich mit dem Liesken sein Großvatter am Webstuhl gesessen, und doch war das Leichentuch zu klein für uns zwei. (Pause) Es nimmt en Pastor schon, aber zum gelehrten Mann gehört en feines Weib un zum Pastor eine Pastorin — un der alte Großvatter gehört auch nicht rein ins Treibhaus.

Carl: 'nen bequemen Sorgenstuhl kauf ich Dir, Großvatter. Auf einem weichen Polster sitzt Du und tust den ganzen Tag nits andres wie schlafen, spazierengehen und schmöken. Was sagst De dazu, Vatter Wallbrecker?

Großvater: Mit die Kaplans komm ich in Kollektion, daß Vatter Wallbrecker sein Enkelsohn Pastor is. Sie haben mich schon das Haus eingelaufen wegen Dein Vater sein lutherschen Glaubens.

Carl: An was Du alles denken tust.

Digitized by Google

Großvater: Zum Tingelingeling, Carl, die alte Truthenne hat auch Dein Vatter immer in de Ohren gelegen. Ein fleißiger Färber wars. (Zeigt auf das Wasser der Wupper) Da rinnt sein Blut. — Fällt dem mit einmal ein, er taugt für die Arbeit nich mehr, un giftig is er geworden auf sein Herrn und seine Gemahlin. Aufgeblasen war se ja man mit die seidene Röck, aber en Hochmut darft sie ja hab'n bei so viel Geld. Am hellen Tag auf dem Marktplatz hat er ihren adeligen Blößen verhauen.

Carl: Das hat Dir wohl großen Kummer gemacht, Großvatter, weil Du es nicht vergessen kannst.

Großvater: Zum Tingelingeling, ein Jahr hab'n sie ihm für seine Missetat ins Loch gesteckt. Er war ja sonst ein ehrlicher Arbeiter gewesen. Un die alte Truthenne hat ihm bald besucht. Mit ihre Quackfalben hat sie eine feine Madame den Brand an die Waden geschmiert. Siehst De, Carl, un nu meint Amanda, Dir steckt man auch mal rein, wie Dein überdrüssiger Vatter und Deine studierte Großmutter.

Carl: Die Zeiten hab'n sich geändert, Großvatter.

Großvater: Siehst De, da hab'n wirs, bald denkst De auch an Dein alten Großvatter sein Tabak nich mehr.

Carl: Laß man gut sein.

Großvater: Wie alt bist De nu, Jung? Puderbachs Aujust bringt schon zehn Taler nach Haus. Da läuft er mit seine Schwester, wie mit sein Schatz. (Man sieht beide geschwisterlich vom Wald heimwärts kommen)

Carl: Und ich werd' das Dreifache verdienen, laß mich man Zeit. Bin ich erst Pastor, tust De alle Tage Dein Leibgericht knappern.

Großvater (bedenklich): Wenn es de alte Truthenne mich nich auffressen tut.

Carl: Die bleibt hier an der Wupper in ihr Haus wohnen.

Großvater: Und Du willst in de fremde Residenz predigen? Zum Tingelingeling, in de lutherſche Lutherkirche hier mußt De von de Kanzel herunter auf all die reichen Muckerköppe brüllen. (Kleine Pause) Und ich werd auch auf meine alten Tage en Ketzer werden, wenn es not tut — Dich zu Lieb, Carl. Ich hab das (schlägt ein Kreuz) doch verlernt, (weinerlich) wenn man so immer dran hängen tut.

Carl: Es ist schon spät. Großvatter, ich bring Dich in de Klappe.

Großvater: Jung, Jung, Jung, wenn ich es erleben tu.

(Sie schreiten ihrem kleinen Häuschen zu. Als sie im Begriff sind, einzutreten, umhalst hinterrücks den Großvater Lieschen Puderbach, die ihrem Bruder vorangesprungen ist. Arbeiter sieht man in der Ferne und hört ihre rauhen Stimmen)

Großvater: Was willst De vom Großvatter, kleines, leckeres Dier? Seh se Dich mal an, Carl, die meint es mit dem alten Großvatter gut.

Lieschen (vergnügt): Kriegst morgen zu Dein Geburtstag 'ne neue Piepe von mich, ich hab dem Aujust seine kleine im blauen Sammetetui weggeklaut un sie Herr Stomms gebracht heut. Ich kann mich für sie eine lange aussuchen wie Deine is, eine nagelneue, Großvatter, (ganz hoch sprechend) mit en Hirschkopf drauf.

Großvater (freut sich wie ein Kind): Die meint es gut mit dem alten Großvatter, Carl. (Er kitzelt Lieschen am nackten Hälschen) Ich klopf ihm auch immer, wenn der junge Herr Eduard kommen tut, was Lieschen?

Digitized by Google

Lieschen: (schämt sich)

Großvater (blinzelt Lieschen vertraulich zu): Er fragt mir immer nach es.

Lieschen (altklug zu Carl): Herr Eduard sagt, ich wär seine Königsbraut.

Carl (um etwas zu erwidern): Un mich willst De also nich heiraten.

Großvater: Zum Tingelingeling, er is molz ein reichen Herrn, was Liesken?

Lieschen: Zwei große Bilder aus England hat er gesagt, bringt er mich mit hier — siehst De! Ich glaub, er kömmt gleich Dir besuchen, Carl.

Carl (schiebt das Kind ungeduldig zur Seite): Dein Bruder sucht Dich, Liesken.

Großvater: Ein blaues Maul hat das Luder von's Beerenfressen.

Lieschen: Kuck mal seine Nas an, Großvatter!!

Großvater: Die is man wie'n Affe seine gemalen.

Lieschen: Aujust, Aujust, wie siehst De aus!!!

August (blickt neidisch auf Carl): Ich bin man blos ein einfacher Färber. Ich schäm mir nich von Gottes Waldes Natur zu fressen, Du, Großvatter Wallbrecker?

Großvater (schüttelt mit dem Kopf): Nä.

August: Du, Liesken?

Carl (stellt sich an einen Seitenbalken des Häuschens, die Arme verschränkt)

Lieschen: Wenn De de Mutter fragen tust, August, ob ich die Tante noch ein bischen waschen helfen darf, denn sag ich Dich auch, wo Deine kleine Piepe im blauen Sametetui is.

August: Sag!!

Großvater (schüttelt heftig Lieschen mit dem Kopf zu)

Lieschen (lacht)

August: Sag es doch, dummes Weib!!

Lieschen: Molz! Ich weiß es doch nicht.

Großvater und Lieschen (lachen August aus, der in komischen Wendungen im Begriffe ist umzukehren. Lieschen verhindert es aber)

Lieschen: Aujust, lieber Aujust, frag die Mutter, ja? Ich gebe Dich auch en Dicken.

August: Steck den Schmatz man in de Kiste, wenn de heiraten tust.

Lieschen: Meine Klümken und de Stange Süßholz kannst De Dich aus Mutter ihre Kommode nehmen, Aujust.

Frau Amanda Pius (tritt ans offene Fenster. Sie hat die letzten Worte Lieschens gehört): So en süßen Kater bist De, Aujust? Warum kömmst De eigentlich nich mehr beim Carl herüber? (Mutter Pius tritt hinter Amanda ans Fenster)

August: Bei so'n feinen Herr — nä Frau Pius!

Mutter Pius: Was soll auch unser Carl mit so einen gemeinen Baumwollenfärber anfangen?

August (verzieht sich furchtbar komisch mit einem Katzenbuckel)

Mutter Pius (zu Lieschen): Und Du müßt schon in de Klappe liegen.

Lieschen (etwas schüchtern auf Frau Amanda blickend): Ich will die Tante noch waschen helfen, daß se morgen den Großvatter sein Leibgericht kochen kann.

Digitized by Google

Mutter Pius: Und hat kein Zahn im Maul.

Lieschen: Ich kann doch nich ſchlafen bei ſo'n Mond, der guckt ſo rot wie Pendelfrederech ſein ausgelaufen Aug.

Frau Amanda (geheimnisvoll): Haſt De das ſchon geſehen, Lieskeu?

Lieschen: Einmal hat er es mich und Gretchen Stomms gezeigt.

Mutter Pius (zyniſch): Und haſt De ſonſt niks andres in ſein Keller geſehn, Lieskeu?

Lieschen: Ich hab immer blos in ſein runden, roten Mond geguckt.

Mutter Pius: Aber en wacker Mädchen biſt de geworden. Amanda, guck mal, Brüſt hat es ſchon, wie junge Salatköppe.

Carl (tritt aus ſeinem Winkel auf den Großvater zu)

Großvater: Carl, ich komm jetzt.

(Mutter Pius tritt in die Stube zurück; Lieschen klettert durchs Fenſter. Frau Amanda iſt ihr dabei behilflich. Dann ſchließt ſie das Fenſter. Der Großvater und Carl ſchlendern langſam ins Haus)

Großvater: Nä, wie mich das alles aufregen tut . . .

Carl: Was denn?

Großvater: Deine Carliäre, Carl.

Carl: Schlaf man ruhig, Großvatter.

(Sie treten beide ins Häuschen. Auguſt ſchleicht aus ſeiner Gaſſe, umlauert das kleine Häuschen von Pius und verſteckt ſich vorſichtig zwiſchen Strauch und Bank. Unterdeſſen wird das Dachkämmerchen von einem matten Oellämpchen erleuchtet; das kleine Fenſter iſt halb geöffnet. Betrunkene Arbeiter paſſieren den Weg, fluchen, lachen. Auguſt gebärdet ſich, da er durch den Lärm nichts zu hören glaubt, wie ein wütender Clown. Die Arbeiter biegen rechts in die Gaſſen ein. Man hört von oben Amandas Stimme)

Frau Amanda: Vatter . . . . .

Großvater: Jjo . . .

Frau Amanda: So eilig haſt De's ja ſonſt nich, wach auf!!

Großvater: Was ſoll ich um Mitternacht, meine Tochter?

Frau Amanda: Was hat Carl geſagt?

Großvater: Was?

Frau Amanda: Was er geſagt hat, Du haſt doch geſprochen mit ihn.

Großvater: Jjo, es is mich man ſo am Maul vorbeigeſchlichen, was fürn ſchönen Poſten der Aujuſt hat.

Frau Amanda: Und was ſagt er drauf?

Großvater: Nä, er will nich; de Paſtor ſpuckt ihm in Kopf herum.

(Drei Männer kommen langſam ſchweigend über die Brücke. Der eine murrt unheimlich. Es iſt der Pendelfrederech. Sein linkes, ausgelaufenes Auge bedeckt eine ſchwarze Klappe. Der zweite iſt Lange Anna. Der trägt eine Handharmonika an einem verſchoſſenen Band um die Schulter. Der dritte iſt der gläſerne Amadeus. Der nimmt vorſichtig Platz auf der Stufe, die von der Brücke zum Weg führt. Die beiden andern ſetzen ſich auf das Geländer der Brücke. Auguſt bückt ſich tiefer unter den Strauch. Während deſſen geht oben das Geſpräch weiter)

Frau Amanda: Du kannſt nich kallen! Ich hab auch keine Luſt mehr, den ganzen Stall zu füttern.

Großvater: Geredt hab ich. Ihr Weiber denkt wohl, Ihr habt allein

Digitized by Google

an Schnabel, was? (Frau Amanda heult) Laß das Heulen. (Sie gluckst) Freuen tu ich mir doch auf Carl in Ornaments. (Kindlich schlau) Noch ein paar Jährkes, Amanda, meine liebe Tochter, dann kömmt der Lohn. Glaub Dein alten Vatter. (Er kräht noch einmal und schläfert)

Frau Amanda: Die Pius hat an alles Schuld. Hat se de Finger an mein Mann gehabt, soll se mein Jung zufrieden lassen.

Großvater (aus dem Schlaf triumphierend): Er wird se auch nich einladen zu sich in seine Villa neben Kaiser Wilhelm Schloßkirche.

Frau Amanda: Du träumst wohl? (Sie schüttelt ihn ärgerlich. Man hört das Bett krachen)

Großvater: Alles präzise Wahrheit, Amanda. Diesmal hat die alte Pius gut spekuliert. (Kurze Pause)

Frau Amanda: Seitdem Du nich mehr zum Heiland beten tust, ist alles so gekommen. (Sie heult wieder)

Großvater: Ich bet jeden Abend, meine liebe Tochter. Ich lüg lieber, als daß ich mir nich bedanken tu für seine große Gnade. (Leise singt die Türe)

Frau Amanda: Komm man herein! — Lieschen will Dich gute Nacht sagen, Vatter, und dann kannst De schlafen meinetwegen. (Man hört die Tür roh ins Schloß werfen)

Lieschen: Großvatter, ich freu mir so auf Deine neue Piepe. (Ganz hoch sprechend) En Hirschkopf hat se!!

Großvater (lacht wie ein Kind)

Lieschen: Klopfst De un pfeifst De mich, wenn er bei Euch kömmt?

Großvater (pfeift sehr gelungen)

Lieschen: Dein dicken Zeh guckt ja aus de Federn heraus, Großvatter. Warte, ich deck Dir zu wie'n Wickelkind.

Großvater: Mach auch noch weiter das Fenster offen. Ich leid an de Luft.

Lieschen (öffnet das kleine Fensterchen ganz): Aujust, hier bin ich!

August (fährt erschrocken in die Höhe und winkt ab)

Lieschen: Ich komme jetzt runter. Gute Nacht, Großvatter Wallbrecker.

Großvater (halb schlafend): Zum Tingelingeling, wenn ich noch so en jung Weib im Bett hab'n könnt. (Lieschen ist im Nu unten)

August (tritt aus dem Versteck, Lieschen springt zu ihm. August zu den Herumtreibern): N'abend zusammen! Kömmt Ihr schon von de Arbeit?

Lange Anna (hohe Weiberstimme): Wo sonst her, alter Duckmäuser?

Lieschen: Amadeus, Du blutest ja.

Anna: Laßt es man bluten aus de Nasrinnen. Was fängt er auch an, gescheit zu reden aus sein Traumbuch.

Amadeus (legt angstvoll die Hand aufs Herz): Un en Sprung hat es abgekriegt. Lieschen, es tröppelt immer.

Anna: Laß ens lutschen ran.

Amadeus: Seid man still! Es gibt noch was hinter de Düsterheit. Wart man, wenn es erst Licht wird.

August (steckt ein Streichholz an): Hier hast De Licht, das können wir auch machen. (Zu Lieschen) Versteck de Visage in Dein Schabbesdeckel, Lieschen, Frederech hat wieder sein Pendel raushängen. (Frederech murmelt grausig)

Digitized by Google

Lieschen: Ich hab' so 'ne Angst, Auguſt! Wir wollen bei Mutter gehn.

Anna: Bange Hippe.

Amadeus (mitleidig): Es iſt auch Zeit. Macht Euch nach Haus. So'n kleines Blag gehört nicht mehr auf de Straße.

(Oben hüſtelt der Großvater. Auguſt und Lieschen biegen ins kleine Gäßchen ein und treten in ihr Haus)

Amadeus: Ich ſage Euch, lange mach ich ſo en Leben nich mehr mit. Pendelfrederech, was haſt de von Dein Leben?

Frederech (grauſig murmelnd): Ich hab nixs von's Leben, aber es hat mir zum Zeitvertreib.

Anna (höhniſch): So en verfaultes Zeitvertreib.

Frederech: Nix für ſeine feinglaſierte Finger, aber wenn es einen en Schabernack ſpielen will, dann holt es mir aus ſeine Kiſte. (Murmelt böſe)

Anna (lacht): Von de Türen rannten de Kochmamſells, und die Herzen fielen ihnen in de Buchſen. (Er klopft Pendelfrederech auf die Schulter und lacht noch höher auf) Mit Dich mach ich oft ſo 'ne Opern.

Amadeus: Und daß de Poliziſten Dich nich kriegen tun, Pendelfrederech.

Anna: Die lachen ſelber.

Amadeus: Wat haſt De eigentlich von de Sauereien?

Anna: Und guckſt man immer ſo mit das eine Aug in Dein Kopf rein?

Frederech: Rot ſeh ich, immer lauter Rot. (Murmelt grauſig)

Amadeus: De Mutter Pius, die hat en Mittel dafür. Aus dem Zuchthauskirchhof holt ſie die Totenköpfe und reibt ſie zu Zucker. (Sie lachen alle drei. Carl tritt leiſe vor ſich hin pfeifend aus dem Haus und ſetzt ſich auf die Bank. Amadeus ſpricht ohne Pauſe weiter, ohne Carl zu bemerken) Mir kann ſe vielleicht auch helfen. (Er legt die Hand zärtlich bange aufs Herz; er bemerkt plötzlich Carl) N'abend, Carl! (Rührſelig) Es hat en Sprung gekriegt, es klirrt nur immer ſo drinn.

Anna (höhniſch): Deine Großmutter will er konſultieren.

Amadeus (auf Frederech zeigend): Dem ſoll ſe auch lebendig machen. Wie en Spezialdoktor weiß ſe mit de Kaſtemännekens Beſcheid, was Carl?

Carl (hochmütig und abweiſend): Sucht Euch Arbeit, dann vergehen Euch de Schrullen.

Frederech: Ich will nich reicher werden.

Anna (zu Carl): Tu man nich ſo aufgeblaſen.

(Kroatenjungen kommen; ſie heulen)

Amadeus: Was heult ihr ſo ſpät in der Nacht? Heulen könnt Ihr noch morgen.

Kroatenjungen: Aben verkauft nich, garnich, Meiſter ſchlägt, tut weh . . .

Anna (zu Carl): Paſtor, kümmer Dich um Deine Gemeinde. (Carl gibt ſich eine abweiſende Würde)

Amadeus: Laß man! (Er faßt in ſeine Taſche. Die Kroaten gehen weiter)

Anna (zu Carl): Was, Du alter Geizkragen, Du Kreuzverdreher, Du Taſchendieb! (Er will in Carls Taſche faſſen) Zeig uns ens das fremde Portemonnaie!

Digitized by Google

(Carl verrenkt mit wortloser Leidenschaft den Arm des langen Anna. Der schreit furchtbar grell auf, Amadeus fällt zusammen, der Pendelfrederech nimmt ein kleines Metallpfeifchen aus der Tasche und pfeift. Geht dann stier, ohne den Erfolg abzuwarten, seines Weges und legt sich gegenüber dem Hause Puderbach am Ufer der Wupper nieder. Es nahen alsbald drei Helfershelfer aus der Umgegend, die glauben, da man lange Anna seines kreischenden Heulens und Jammerns wegen nicht verstehen kann, es handle sich um Amadeus, und fluchen. Mutter Pius tritt aus dem Häuschen)

Erster Helfershelfer (zeigt auf Amadeus): Wegen den übergeschnappten Pitter?

Zweiter Helfershelfer: Pfeift uns der Stinkadores.

(Mutter Pius und Carl bringen Amadeus in ihr Häuschen)

Anna (zeigt vergebens seinen Arm und nach Carl): Ein Mörder is er! (Die drei Herumtreiber verstehen endlich, um was es sich handelt, drohen, zeigen Messer und werden sehr laut)

Großvater (tritt oben erschreckt ans Fenster): Macht Euch zum Teufel, Ihr versoffene Nachteulen.

Die Helfershelfer: Johannes Sohn is ein Mörder, soll sich noch mal sehen lassen.

Anna (kreischt wiederholt): Ein Mörder, ein Mörder!

Großvater (krähend): Amanda, ruf den Carl bei mich. (Er geht vom Fenster; man hört sein Bett knacksen; kräht schlaftrunken) Meine Piepe will ich hab'n (in Lieschens Ton) mit den Hirschkopf drauf! (Die Männer verziehen sich drohend, Lange Anna mit ihnen)

Großvater (leise): Tum Tingelingeling . . . . . .

(Der Vollmond steht grell am Himmel. Leise öffnet sich eines der Dachfenster im Arbeitshause, in dem Puderbachs wohnen. Das kleine Lieschen steigt leise mit geschlossenen Augen im Nachthemdchen aufs Dach, macht einige Schritte zur Wupper hin, wo Frederech liegt und steigt wieder zurück durchs Fenster. Pendelfrederech hebt sich bei dem Vorgang langsam auf Vieren und stiert gläsern nach dem Dach. Sozialdemokraten singen unterdessen, doch am Wald vorüberziehend, ein vierstimmiges sozialdemokratisches Lied. Man hört die letzten Worte: Denn unsre Fahn' ist rot)

Vorhang

Idylle/ von Peter Altenberg

„Geliebtester, gehen wir doch ein wenig in dieses Geschäft, in dem diese junge Verkäuferin bedient, die Dir so gut gefällt. Ich weiß es ja, daß Du es möchtest — — —."

„Nein, Liebling, wirklich nicht, es war eine vorübergehende Impression. Du bist so gütig, so nobel — — —."

„O, bitte, gehen wir hinein, tue mir die Ehre an, es mir aufzuburden! Tue mir die Ehre an — — —."

„Nein. Ich habe keinerlei Interesse. Gehen wir — — —."

Rotwangig, glückselig hing sie an seinem Arme, ging leichtbeschwingten Schrittes — — —.

Zwei Stunden vorher war er allein in dem Geschäfte gewesen — — —.

Digitized by Google

Bayreuth 1908/ von Paul Schlesinger

21. Juli. Nachts, Anhalter Bahnhof

Eine schöne alte Frau sitzt im Zug. Sie weiß festlich mit ihrer Seide zu rauschen. Mit einem ganz glücklichen jungen Lächeln hat sie vorhin ihr Kupee gestürmt. Eine Tochter, eine sehr seltsame Tochter, in schwarzem Taffetkleid, blieb zurück. Dieses dunkle Mädchen zeigte eine anmutige Tragik in ihrem Gesicht. Sie gab ihrer Mutter so neidlos das Geleite — sie war viel älter als ihre Mutter. Ich glaube, Bayreuth gehört nun alten schönen Frauen; die jungen wissen nicht mehr, was damit anfangen.

22. Juli. Nach einem Gang in die Stadt

Bayreuth ist ein deutscher Winkel, verdorben durch ein musikdramatisches Temperament. Die Stadt könnte ganz nett sein. Wagner ist an allem schuld. Wenn ich in München das schwarzgelbe Kindl in sämtlichen Anwendungsmöglichkeiten der Fremdenindustrie sehe, macht mir das nichts. Denn dazu ist es da. Bayreuth verkauft Gralsbecher in natürlicher und unnatürlicher Größe, als Schlipsnadeln und Broschen und als Beleuchtungsgegenstände. Hätte ich eine zartere Haut, ich wäre errötet — und habe doch keine Anlage zur Frömmigkeit. Nur, weil es menschlich so gemein ist. Die Bewohner Wahnfrieds sehen lächelnd zu, und ich glaube: sie sind ein klein bißchen stolz darauf. In den Schaufenstern nichts als Wagner — das Auge läuft sich wund an diesem Profil. Aber schlimmer noch als die Porträts sind die Bühnenbilder und die Gemälde, die Szenen aus den Werken wiedergeben. Es gibt eine Sorte Malerei, die man anspeien muß. Anders wird man mit ihr nicht fertig.

Häufiger noch als die Bilder des Meisters sind die eines andern Mannes. Wer ist der Träger dieses immerhin unverwechselbaren Gesichts, das, wie aus Butter modelliert, uns überall angrinst? Ein Sohn? Gut, man stelle ihn dar, wie er mit dem Vater spazieren ging. Ein Kapellmeister? Man stelle ihn in einem mäßig großen Stadttheater an. Ein Komponist? Man stelle ihn weg. Warum hängt er in jedem Laden zwanzigmal, an jeder Straßenecke, beim Friseur, auf dem Bahnhof? Ich kann keinen Löffel Suppe essen, ohne daß er mir mit seinem Buttergesicht von der Wand her zuschaut.

Richter sollte sich auch nicht mehr mit der Markttasche photographieren lassen. Er ist doch etwas mehr als eine Köchin. Wie schön aber ist Carl Muck. — Seit sechzehn Jahren werde ich nicht müde, dieses feinste Porträt Wagners zu betrachten.

Nachmittags

Die Droschken donnern durch die Stadt. Bayreuth hat, wenns drauf ankommt, mehr Droschken als Einwohner. Das Fahren ist hier mehr als ein Vergnügen: es ist ein Höhepunkt der Wagnertouristik, eine Wollust. Wie man so über die klaffenden Mäuler der gaffenden Eingeborenen

Digitized by Google

einfach wegfährt! Wenn man das durchfühlt hat, kann man sich ruhig sechs Stunden ins Dunkle setzen und den Lohengrin anhören.

Nachher

Also der Sohn Lohengrin ging seinem Vater Parsifal voran. Und der Sohn Siegfried dirigierte ihn. Er hatte ihn auch szenisch einstudiert, wie er überhaupt für die ganze ‚Bühnenleitung und Inszenierung' verantwortlich zeichnete. Für einen jungen unbekannten Menschen eine ganz schöne Karriere. Mit welcher Bosheit ich übrigens nicht sagen wollte, Siegfried Wagner sei ein Stümper. Die Umstände, unter denen hier Aufführungen zustande kommen, sind so außerordentlich, daß man Verdienst und Verschulden des Einzelnen zuweilen schwer abwägen kann. Heute wird man sagen müssen, daß Herr Wagner den Lohengrin trefflich geleitet hat. Das Orchester klang sehr schön; nur die Holzbläser gefielen mir nicht. Herr Wagner hat zuweilen eine Vorliebe für sehr breite Tempi, und es hat dann den Anschein, als seien diese weniger durch ein schwärmerisches Temperament — Mottl — als durch eine angeborene Temperamentlosigkeit diktiert. Aber die Leistung war sauber und korrekt und deshalb keine Stümperei.

Wenn ich wirklich ein Tagebuch führte — es fiele mir nicht ein, diese Lohengrin-Aufführung zu verzeichnen. Ich habe bessere gehört und meine Feder nicht in Bewegung gesetzt. Wir sind zuweilen gestimmt, das Wie einer Opernaufführung ganz zu unterschätzen. Es kommt ja selten mehr als eine Andeutung der musikdichterischen Absicht heraus. In musikalischen Operntheatern ist es an der Ordnung, daß dickbäuchige Oratoriensänger sich an die Rampe stellen. Wo anders wieder erleben wir Darsteller, die mit den letzten Resten zerbrochener Stimmen sich um das Drama bemühen. Immer nur ein Ungefähr. Unsre Phantasie muß addieren und subtrahieren wie eine Rechenmaschine. Wer das einmal heraus hat, kann unter den ungünstigsten Umständen auf seine Rechnung kommen. Wenn es sein Amt ist, mag er um sein Repertoiretheater schreiben und schreien, damit es respektabel bleibt. Doch wenn er nach Bayreuth geht, läßt er die Rechenmaschine Phantasie zu Hause.

Bei seinem Repertoiretheater wird er mit allerlei Schreiberei und Schreierei dafür sorgen müssen, daß es respektabel bleibt. Wenn Bayreuth uns nicht besinnungslos macht, dann ist Bayreuth — gewesen. Dann ist es in unserm Leben ein Verkehrshindernis, über das wir alle zwei Jahre stolpern. Ich verlange nicht zuviel, nicht etwa, fortwährend, drei Akte lang besinnungslos zu sein. Nur zuweilen möchte ich von mir fortgeführt werden, möchte ich die Seele auf Urlaub schicken. An die Ufer der Schelde. Oder auf den Brünnhildenstein.

Es ist gar nichts damit getan, daß Bayreuth eine Lohengrin-Aufführung wie diese macht. Alfred von Bary stand wahrlich wie aus einem andern Land inmitten eines Ensembles, das ich in Hamburg, Wiesbaden gelobt — in Berlin, München, Dresden getadelt hätte. Ich nenne Hamburg nicht

Digitized by Google

leichthin, denn es war ein Enſemblegaſtſpiel des hamburger Stadttheaters. Ein König (Allen C. Hinckley), Elſa (Katharina Fleiſcher-Edel), Telramund (Max Dawiſon), Ortrud (Edith Walker). Nur der Heerrufer (Geiſe-Winckel) kam aus Wiesbaden, und Bary — wie man weiß — aus Dresden.

Ich bin noch nie, um den Lohengrin zu ſehen, nach Hamburg gefahren — und ich werde es nie wieder tun. Aber ich rate den Hamburgern, Herrn Dawiſon zu entlaſſen. Der paßt denn doch nicht auf eine Opernbühne zweiten Ranges. Sein Geſang iſt ſo ungebildet, wie ſein Spiel abſichtlich, krampfhaft, übertrieben und wirkungslos. Frau Fleiſcher-Edel reicht für die Elbmündung durchaus. Es wird das beſte Engagement ihres Lebens bleiben. Allen C. Hinckley wird es weiter bringen. Edith Walker iſt auf der Rückreiſe, aber eine Meiſterin.

Einzig Alfred von Barys ſchmerzlicher Held Lohengrin. Dieſer Sänger hat nicht nur Talent, ſondern irgend ein Schickſal. Wir glauben ihm ſeine Wehmut um den Gral. Er muß ihn irgendwo geſehen haben. Wenn er ein Held ſein darf, dann iſt ſein Stolz ſo ſchön wie ſeine Stimme. Nur mit Damen weiß er ſich nicht zu unterhalten.

Bei all dem Durcheinander hatte dieſe Vorſtellung einen Clou. Die Mannen und Weibſen des Chordirektors Rüdel aus Berlin. Bayreuth hat keinen Penſionsfond (hatte ihn nicht einmal für Theodor Bertram, der hier einiges geleiſtet haben ſoll), kann ſich überallher das Beſte nehmen, und ſo nahm es ſich das Beſtſingende und Schlankſte, was es gab. Rüdel hat ſich dahintergeſetzt, Glanz und Kraft herausgemeißelt und etwas gemacht, was nur in Bayreuth möglich iſt. Es war die einzige Möglichkeit, die an dieſem Abend Erfüllung wurde.

23. Juli. Nach dem erſten Akt Parſifal

Meine Seele war auf Urlaub. Als ſie wiederkam, taumelte ſie an mir hernieder und blieb heulend wie ein Kind zu meinen Füßen liegen. Sie wollte gar nicht wieder in mich herein; ach, und ich kann es ihr nicht verdenken. Ich nahm ſie ſanft auf, bedeckte ſie mit meinen Händen, damit ſie niemand ſähe, und trug ſie hierher, in dieſen abſeitigen Winkel.

Meine Seele iſt ſo dumm wie Parſifal. Er und ſie verſtehen von alledem gar nichts. Zu dumm zum Glauben. Nur zwei Worte: Nicht jeder Irrtum iſt ſo genial wie dieſer Parſifal. Und: Nur die unheiligſte Phantaſie kann von dem Göttlichen ſo ausſchweifend herrliche Vorſtellungen haben und geben.

Felix von Krauß — Gurnemanz. Die beiden ſind eins geworden. Ich ſah noch auf der Opernbühne keinen ſo heiligen Mann, hörte keine ſo heilige Stimme. Wenn ich aber an Herrn Parſifal denke, dann muß ich immer raſch wieder wegdenken.

Zweiter Akt, mitten drin

Wer ſchrie da auf — wer ſchrie ſich in Fetzen — Kundry!

Fünf Minuten ſpäter

Jetzt wirds luſtig. Jetzt kommen entweder Parterreakrobaten oder die

Digitized by Google

seriöse Sängerin. Ach nein, weit gefehlt: Ballett! Das ist der Bliemchengarten. Heiliger Richard, du warst aus Leipzig. So kann man sich das Zauberhafte nur in Leipzig vorstellen. Ich habe schon viele schöne Kulissen in meinem Leben gesehen. Aber das ist mehr, als ich vertragen kann. Dazu die Bliemchenmädchen. Richard Wagner war ein gewaltiger Mann der Revolution, als er den Frauenzimmern das Gazeröckchen auszog und das Gewand so etwa bis auf Kniehöhe verlängerte. Inzwischen hat man überall den seriösen Ballettanzug bis zu den Knöcheln fallen lassen. Nur Bayreuth bleibt aus Pietät auf Halbmast. Dabei habe ich immer die Ahnung, die ich nur meinem verschwiegenen Tagebuch anvertraue: Die Musik paßt dazu. Bliemchenmusik.

Parsifal. Man soll über menschliche Gebrechen nicht spotten. Schließlich ist Schildkraut bei allem ein gesunder, säftereicher Mann. In seiner Art schön. Als Tristan kann er noch repräsentieren, denn dieser kann immerhin auch als ein Mann in reifern Jahren aufgefaßt werden. Aber als reiner Tor — Rudolf Schildkraut, das geht nicht. Uebrigens stand auf dem Zettel gar nicht Schildkraut, sondern Burrian. Was auf der Bühne stand, war Schildkraut. Was da sang, mag Burrian gewesen sein.

Wenn Sofas mit einer Frau darauf hereingefahren werden, denke ich immer an ein gynäkologisches Kolleg, und ich danke es nur Martha Leffler-Burkhard, daß ich aus gemeiner Witzlosigkeit erlöst wurde. Diese Frau Kundry ist mit Bary und Krauß die dritte außerordentliche Person in Bayreuth. Es ist für die meisten Wagnerdamen schwer, zu verführen. Man soll das mit Beleuchtung und einer gewissen Ausstellung sinnlicher Reize machen, die mehr für das Publikum als für den Tenor bestimmt ist. Außerdem sind die Damen gewöhnlich viel älter. Die ewige Göttin Venus und der junge Tannhäuser. Brünnhild, die schon mit der Mutter Siegfrieds befreundet war. Und auch Kundry ist, wie eine gute alte Tante, in der Lage, zu sagen: Parsifal, du warst ein entzückendes Kind.

Frau Leffler-Burkhard wurde es nicht schwer, das Publikum zu verführen, da sie nur eine herrliche Menschlichkeit zu offenbaren brauchte, um zu bezaubern. Vorhin hatte sie schmerzhaft aufgeschrien: nun war sie voller Liebe und Milde, Schönheit und Güte. Diese Frau hat — auf der Opernbühne die größte Seltenheit — ein Gesicht. Ich kenne eigentlich nur noch Lola Artôt de Padilla. Selbst schöne Frauen, wie Emmy Destinn und Geraldine Farrar, müssen sich auf Andeutungen beschränken. Frau Leffler-Burkhard ist so reich begnadet, daß Gesang und musikalischer Sinn als selbstverständliche Hilfsmittel zur musikdramatischen Gestaltung gelten. Sie ist Kundry.

Dritter Akt

Es war zuviel. Mir hatten der erste Akt und Kundry genug gegeben. Ich war viel früher fertig als das Bühnenweihfestspiel. Nur wie im Nebel sah ich noch Felix von Krauß, Burrian, Whitehills Amfortas agieren. Der Charfreitagszauber war mir sehr fern.

Digitized by Google

Ich will des ersten Aktes und dieser Kundry immer und immer gedenken. Ich will der namenlosen Herrschaften des Chores mich stets dankbar erinnern. Aber ich frage: wie lange will Bayreuth noch den Bliemchengarten der staunenden Welt zeigen?

24. Juli

Ruhetag. Ich langweile mich unbeschreiblich. Ich würde mich wahrscheinlich nicht so langweilen, wenn ich nicht die Verpflichtung fühlte, etwas über die Inszenierung des ‚Lohengrin' nachzutragen. Also im ersten Akt hatte man eine Besonderheit gewagt, die ein Zeichen dafür ist, daß man auch in Wahnfried über Bestrebungen der Bühnenreform orientiert ist. Man wagte einen Rundhorizont, der nicht nur den Himmel darstellte, sondern auch die auf der Bühne begonnene Landschaft rundum fortsetzte. Diese Neuerung tut nicht wohl noch weh. Sie ist eine Verbesserung, ohne eine Lösung zu sein. Das ganze sieht wie ein Schlachtenpanorama aus — aber man kann es gelten lassen, da der Prospekt selbst mit anziehender Schlichtheit gemalt war.

Kurioser ist das Bemühen, den Chor zu beleben, auf daß er nicht ins Publikum singe. So dumm es ist, wenn das geschieht, so überflüssig erscheinen die Anstrengungen, es zu hindern. Wenn Leute vom Chor dramatisches Leben äußerlich zeigen wollen, dann werden sie flugs zu lauter Lohengrins und Elsas, Telramunds und Ortruds. Sie schwelgen, hundert Mann stark, im höchsten Tragödienstil, da sie das Maß einer schönen Selbstverständlichkeit in ihrer kleinbürgerlichen Existenz nie kennen lernten. Dies wirkt nun höchst lächerlich, und man weiß nicht recht, ob man einen waschlappigen Chor nicht einem ‚dramatisch bewegten' vorziehen soll.

Im ersten Akt hat man, um dem Königsgebet eine Richtung zu geben, einen Feldaltar erbaut, um den sich alles gruppiert. Ich meine, man betet doch zum Publikum, und ich, Publikum, sage, daß wir keinen Umweg über den Altar brauchen. Man darf diese sonderbare Stilform ‚Oper' nicht rationalisieren und nicht bedauern, daß dieses oder ein andres Detail unnatürlich sei, man müßte sich denn beklagen, daß Carlos und Posa in Versen miteinander verkehren.

25. Juli. Vormittag

Um fünf Uhr beginnt das ‚Rheingold'. Ich beginne zu verwünschen, daß Wagner dieses Bayreuth mit seiner gottesdienstähnlichen Zeiteinteilung geschaffen hat. Ich kann mich nicht bis um vier Uhr nachmittags ausruhen, um dann ‚frisch' zu sein. Ich bin dann längst wieder müde. Die andern füllen die Zeit mit . . essen aus. Der Vormittag leitet sie kurzweilig vom Frühstück zum Mittagbrot. Vor dem Beginn trinken sie Kaffee, in der ersten Pause Tee, in der zweiten essen sie Abendbrot, nachher zweites Abendbrot, dann trinken sie wieder Kaffee bis in die aschgraue Unendlichkeit. Man will sich durch Spaziergänge nicht müde machen — man will auch nichts lesen — und wartet sich in erschlaffendem Nichtstun hundemüde.

Digitized by Google

Nun habe ich vier Tage nicht in mein Tagebuch geschrieben. Inzwischen spielte man den ‚Ring', und ich sah zu. Und sah immer deutlicher, daß Bayreuth — gewesen. Ich will nicht abstreiten, daß es gewissen praktischen Bedürfnissen auf Jahrzehnte genügen wird. Ich habe die Fremdenliste gesehen — und auch die Leute im Theater. Ausländern liegt Bayreuth sehr bequem. Die Amerikaner haben bei sommerlichen Europafahrten kein andres Theatervergnügen. Die meisten überdies keine andre Gelegenheit, Wagner zu sehen. Aber auch Deutsche kommen in Scharen. Bürger aus kleinen Städten, Aerzte und Kaufleute, die hier Wagner viel leichter haben, als wenn sie bei flüchtigem Aufenthalt in der Großstadt einmal ein Billet erhaschen. Und vor allem ruft der Gral.

Ich sage: das ist praktisch und mag so weiter gehen. Man soll niemand aus purem Uebermut das Geschäft verderben. Aber die besondere künstlerische Bedeutung scheint dahin. Möglich, wahrscheinlich, daß der ‚Ring' 1876 nicht besser war — damals, als alles erst gelernt werden mußte. Doch durfte man nicht annehmen, daß in diesen dreißig Jahren ein Geschlecht von Sängern aufgezogen würde, und daß sich das Beste hier in Bayreuth zum festlichen Spiel vereinigen könnte? Was der selige Kniese versucht hat, mußte manchen Widerspruch wecken. Mit der Uebertreibung sprachlicher und dramatischer Deutlichkeit schien er auf die Ueberwindung des Musikalischen hinzuarbeiten. Aber es war immerhin ein Wille da, und wenn wir heute nach seinem Tode die kümmerlichen Reste seiner Schule mit dem Nachwuchs vergleichen, müssen wir Knieses Tod bedauern. Ich kann mich im Grunde durchaus nicht für Briesemeisters Loge begeistern: er ist mir zu spitzfindig, zu geistvoll, — zu zapplich, — zu —. Wenn es schon wahr ist, daß Wagner dem Darsteller für die Schattierungen seiner Stimmung gar keinen Spielraum bietet, so ist es doch peinlich, zuzusehen, daß Briesemeister, der beste Wagner-Komödiant, keine seiner tausend winzigen Einzelheiten im Augenblick erfand, sondern durchaus vorbereitete und verabredete. Aber wie hoch stehen er und Breuer, als Mime, stilistisch über allen andern, die vom hochanständigen Hoftheaterton bis zur Stümperei alle Stufen besetzt hielten. Ausgenommen die Sieglinde der Frau Leffler-Burckhard, die es wagen durfte, sich und die Welt zu vergessen und Sieglinde zu sein, wie sie Kundry war.

Reuß-Belce (Fricka), Hinkley (Hunding), Braun (Fafner), Mayr (Hagen), Adrienne von Krauß-Osborne (Waldtraute), Hempel (Waldvogel) — das waren die sogenannten hochachtbaren Leistungen, die auch in Bayreuth ein Ensemble besondrer Hauptdarsteller mit Glück vervollständigt hätten. Diese waren aber einfach nicht vorhanden. Soomers Wotan reicht trotz guter Anlage nicht hin noch her, Frau Gulbrauson können wir auch nur dafür bewundern, daß sie ihre spröde Natur zu solcher Höhe meistert. Man muß aber schon eine Amerikanerin aus den Weststaaten sein, um Alois Burgstallers Gestammel für perfect zu erklären. Nicht einmal so weit brachte

Digitized by Google

es die Einſtudierung dieſes Jahres, daß Burgſtaller vom Kapellmeiſter unabhängig wurde. So betete ein Siegfried ängſtlich lallend ſeine Schmiedelieder. Er machte auch nicht die mindeſten Anſtrengungen, uns an das Vorhandenſein einer Stimme glauben zu laſſen. Auch Alfred von Bary, dem man offenbar bayreuther Deklamation hatte beibringen wollen, verſagte als Siegmund völlig. Hermine Kittel war eine ſchwächliche Erda und Max Dawiſon ein Alberich, wie ich ihn alſo minderwertig noch nicht geſehen habe.

Dieſe Leute ſangen und ſpielten, wie ſie es gerade zu Hauſe gelernt hatten, oder wie ihnen der Schnabel gewachſen war, kunterbunt durcheinander; ein jeder für ſich, mit innigſtem Schielen zum Kapellmeiſter. Aufführungen wie dieſe machen den Eindruck des Zufälligen. Man kann ſie in gleicher Qualität im münchner Prinzregententheater oder — wenn man von der Wirkung des verdeckten Orcheſters abſieht — im berliner, wiener, dresdner Opernhaus treffen, und man braucht dazu nicht einmal beſonderes Glück zu haben. In dramatiſcher Beziehung iſt man in München ſogar ſicher beſſer beraten als hier, wo eine eigentümlich laue Regie die Zügel oft ſchleifen ließ.

Wenn es nun wahr ſein ſoll, daß Bayreuth aus der Sphäre des Außerordentlichen in die der Repertoirebühnen herabſteigt, ſo wird es bald nichts als eine Erinnerung ſein. Dieſe ſelbſt aber wird uns nicht angenehmer durch den Gedanken, daß ein Sohn in unerfreulichem Dünkel ein Werk ſich anmaßte, zu deſſen Führung er nur durch Erbſchaft und ſo gar nicht durch Vererbung berufen ward.

Herbert Eulenberg/
von Hermann Sinsheimer

Beieinſam ſitzt der Dichter mit einem alten Buche. In einem epheuüberſponnenen Garten. Oder in einem dunkeln, harzigen Fichtenwalde. Oder in einem weltflüchtigen Hauſe. Unweit ſtrömt ein Fluß meerwärts. Der Dichter lieſt farbige, ſchwerflüſſige Geſchichten. Geſchichten von ungebrochenen, heldiſchen Menſchen, die ihr glitzernd Schwert ins eigne Blut tauchen, die in der Welt nach Feinden ſuchen und ſie ſelbſt in ſich tragen, die nach Ruhe ſchreien und aus Unraſt geboren ſind. Eine dunkle Stunde rauſcht über den Dichter hin und läßt ſich mit ſchwarzen Fittichen ſchwer auf ihm nieder. Da werden Menſchen und Schickſale, ſchwer und dumpf, wie die Stunde, die ſie geboren. Ein Köſtliches aber beſitzen dieſe Menſchen: Die Sehnſucht nach dem Hellen, nach dem Unerreichbaren, die Sehnſucht des Dichters. Mit dieſer Sehnſucht erſchaut er ſie im dunkeln Drang der Stunde, ſieht ſie in vielen verwegenen Kämpfen, in atemloſem Haſten, in glücklichem Verweilen, in unſeligem Enden . . . .

Digitized by Google

Das sind die Menschen Herbert Eulenbergs. Ganz wie sie in jener fruchtbaren Stunde vom Dichter empfangen wurden, erfüllen sie seine Dramen mit dem schweren, betäubenden Duft ihrer Worte, mit den dunkelgetönten Farben ihrer Leidenschaften, ihrer Sehnsucht, mit den gewaltigen Projektionen ihrer Seele. Es ist, als ob sie den Dichter in seiner einsamen Stunde jählings angefallen, sich in sein Innerstes eingebohrt hätten: so unförmig groß, so titanenhaft wirklich stellt er sie vor uns hin. Man erschrickt vor der furchtbaren Intensität der Konzeption. Aber dem Erschrecken folgt alsbald ein Bedauern, mehr noch: ein tiefes Trauern über das Unorganisierte, das Unorientierte dieser Gestalten. Man erkennt, daß Eulenberg von den singulären Eindrücken der Konzeption sich nicht befreit und es nicht vermag, sich über das Erlebnis zur Gestaltung durchzuringen. Was er uns gibt, ist daher in der Hauptsache ungeformtes Erlebnis; ist Material zur Dichtung, nicht Dichtung selbst; sind dramatische Entwürfe von gigantischem Zuschnitt, keine Dramen. Eulenberg ist an den lastenden Granit einer mit tiefseelischen Eindrücken bis zum Ueberfluß erfüllten Stunde geschmiedet — ein zweiter Prometheus. Das Schicksal, das sich ihm in jener Stunde auf die Seele gelegt, die Menschen, die seinen hellsichtigen Augen damals erschienen sind: sie lassen ihn nicht mehr los mit ihrer alles willkürliche, freie Schaffen erdrückenden Wucht.

Daraus entspringt alles, was Herbert Eulenberg zu Lob und zu Tadel gesagt werden kann.

Seine Menschen sind reich wie in der Stunde des Entstehens. Keine berechnende, Wirkungen erheischende Verstandestätigkeit hat ihnen von ihrer Fülle genommen. Der Strom der Rede rauscht schäumend und brausend aus ihrer Seele, wie ein Gießbach aus der Hochalp. Worte werfen sie ans Licht, leuchtend wie Kristalle, hart und kantig wie Felsblöcke. Sie leben im Kampf mit sich selbst, mit der unfaßbaren Mannigfaltigkeit der eigenen Seele, mit dem tiefgründigen Chaos ihrer Gefühle. Gefühlstitanen sind diese Menschen: alles Kleine ist ihnen fremd und alles Alltägliche. Mit dem Alltag verbindet sie keine Reflexion, keine Erinnerung. Deshalb haben sie auch kein Milieu, aus dem sie herauswachsen, und in das sie wieder zurücksinken könnten. Zeit- und raumlos ist ihr Dasein: ein herber, schrecklicher Traum, ein Dichtertraum von michelangelesker Wildheit. Ihr Kampfplatz ist das All — ihm steuern sie auch in ihren Reden immer wieder zu — und ihre Zuflucht ist das Nichts. Sie leben groß und ganz, und ist ihre Größe und Ganzheit verloren, dann sterben sie. Dieses Sterben erscheint oft unmotiviert. Warum stirbt Münchhausen, warum Kassandra, warum Ulrich von Waldeck? Dem Dichter ist das Motivieren im gewöhnlichen Sinne fremd. Motivieren heißt Relationen schaffen. Eulenbergs Menschen aber haben keine Relationen; es sei denn zu sich selbst. Sie sind in sich absolut. Die Unversehrtheit ihrer Individualität ist das einzige Bedingnis ihres Lebens. Schwindet es, dann müssen sie sterben.

Digitized by Google

In diesen Menschen lebt Geist vom Geiste Shakespeares und Homers. Zumal an Homers saftstrotzende Kerle wird man wieder und wieder erinnert. Ganz so individualistisch, so übermenschlich, so eigensüchtig wie die homerischen Helden sind Eulenbergs Menschen. Verzichten, Büßen — das ist ihrer Sphäre fremd. Sie haben einen unveräußerlichen Besitz: ihre Eigengefühle, ihre Leidenschaften. Von ihnen werden sie getrieben, in unmeßbare Weiten, ins Uferlose. Dort gehen sie zugrunde. Letzten Endes nicht an der Welt, sondern an sich selbst! Die bloße Tatsache ihres einsamen Daseins ist tragisch. Natürlich sind diese Menschen auch naiv. Denn alles, was nur entsteht, ist naiv. Alles, was sich — geistig — entwickelt, wird bewußt, wird abwägend, abmessend. Eulenbergs Menschen sind das nicht. Sie freuen sich der Welt: der Tiere und Bäume und Blumen, auch der Menschen. Aber diese Menschen zu bewerten, einzuteilen, Distanz zu ihnen zu gewinnen, ist ihnen unmöglich. Überhaupt klammern sie sich immer nur an das Konkrete. Jede Reflexion, alles Gedankliche wird ihnen Erlebnis, Episode des Auges oder der Seele. Eulenberg geht denn auch nie von einem Problem, einer Tendenz aus. Es gibt keinen modernen Dichter, der in diesem Sinne unproblematischer, tendenzfreier wäre als er. (Wo Eulenberg, wie in den seinen Dramen vorgedruckten Sinnsprüchen, mit abstrakten Gedanken spielt, verfällt er in Geschmacklosigkeit und sprachlichen Dilettantismus.) Mit der Tendenzlosigkeit seiner Dramen auf der einen und der Vollblütigkeit seiner Gestalten auf der andern Seite hängt es zusammen, daß diese immer Recht haben. Sie nehmen zu allem die Berechtigung und die Begründung aus dem eigenen Innern. Sie sind daher — im Gegensatz zu den Menschen Ibsens — unsozial.

Es ist leicht einzusehen, daß Menschen mit diesen riesig-dimensionalen Eigenwesen schwer in das Gefüge des Dramas einzugliedern sind. Dem Dichter ist dies denn auch noch nie gelungen. Seine Gestaltungskraft müßte shakespearisch sein, um jene Kolosse von Menschen in eine geschlossene Form einzuhämmern. Eulenberg scheint diesem Ziel aber gar nicht zuzustreben. Er läßt das Leben seiner Großen sich geradezu episch abwickeln. In episch breiten Gesprächen, in epischer Anwendung der Geschehnisse. Die ganze Reihe seiner Dramen läßt hierin keine Wandlung erkennen. Warum dies so ist, dafür glaube ich oben den Grund angegeben zu haben: das unverhältnismäßige Überwiegen der rein konzeptionellen Elemente in den Dichtungen Eulenbergs. Alle seine Dramen sind egozentrisch. Alles dreht sich um einen oder — gewöhnlich — um zwei ‚Helden'. Die läßt Eulenberg sich auswirken, sich ausbluten. Kaum daß er einen Gegenspieler erfindet. Einen dramatisch belebten Kampf gibt es nicht. Die Akzente der Handlung liegen oft in den Monologen, in denen sich allerdings das Vielstimmige des Wesens der Eulenbergschen Menschen deutlich ausprägt. Wir erleben durch fünf Akte ein langsames Krankwerden oder Verbluten des oder der Helden. Das dilettantischste Beispiel hierfür ist ‚Kassandra', das

Digitized by Google

künſtleriſchſte ‚Dogenglück‘, wenn auch in dieſer Tragödie der Held nicht gerade ſtirbt.

Es iſt wohl die Frage am Platze, ob Eulenberg überhaupt Dramatiker iſt. Man wird mit einem vernehmlichen Ja antworten müſſen. Seine Geſtalten ſind — die ganz verunglückten Dramen ‚Künſtler und Katilinarier‘ und ‚Kaſſandra‘ von vornherein ausgenommen — alle, insbeſondere auch die Epiſodenfiguren, voll dramatiſcher Spannkraft. Auch ſind in den epiſchen Ablauf der Geſchehniſſe kurze Szenen von eminent antithetiſcher Zuſpitzung und Epiſoden von ſpezifiſch dramatiſcher Leuchtkraft eingeſprengt. Was Eulenberg fremd iſt und vielleicht immer fremd bleiben wird, iſt das Anordnen und Organiſieren des Dramas. Seine Menſchen ſind nicht zu einander in fortwirkende Beziehung geſetzt. Jeder ſteht für ſich, jeder kämpft für ſich, jeder fällt für ſich. Es entladen ſich in dieſen Dramen Gewitter über Gewitter, aber die Blitze können nicht zünden. Ihre Elektrizität erſtickt im luftleeren Raum. Oder: ein Chaos iſt da von unerhörtem Reichtum, in dem ſich die feſten Konturen einiger Geſtalten bewegen, aber doch nur ein Chaos und kein weiſe geordneter Organismus. Indes, wie unendlich liebenswerter iſt uns dieſer chaotiſche Reichtum als die organiſche Armut ſo vieler andrer zeitgenöſſiſcher Dramatiker.

Das Variété/ von Theodor Leſſing

1

Soweit man bisher Erſcheinungen der Variétébühne zum Gegenſtand äſthetiſcher Betrachtung gemacht hat, pflegte man in ihr eine ſpeziell ‚moderne‘ Kunſtgattung zu ſuchen. Man ergeht ſich gern in Betrachtungen über die Beziehungen des Variétés zu der Seele heute lebender Menſchen. Das Emporblühen immer neuer Spezialitätenbühnen, zumal in großen Städten, die Eigenart der Überbrettl und ähnlicher Kunſtgattungen, ſuchte man aus Nerven und nervöſen Bedürfniſſen modern gehetzter, großſtädtiſcher Geſchlechter zu erklären. Die ‚reizbare Schwäche‘ und raſche Ablenkbarkeit des heutigen Menſchen ſcheint Genüge einzig in Kunſtarten zu finden, deren geſteigerte, kraſſe Reize ſo fortdauernd wechſeln, wie Bilder des Kaleidoskops. Am Abend, nach ermüdendem Tagewerk im Dienſt des machtwilligen Erfolgſtrebens will der großſtädtiſche Menſch keine Aufmerkſamkeit, keine Seelenkraft konzentrieren. Um auf ihn zu ‚wirken‘, müſſen beſtändig wechſelnde Programmnummern mit wild ſtimulierenden Effekten ins Spiel treten. Hierzu kommt die ſtarke Wirkung des ‚Kontraſtes‘. Zarte Menſchenleiber in gefährlichen, halsbrecheriſchen Situationen; halbwüchſige, unſchuldige Mädchen, pikante Anzüglichkeiten vortragend; Tiere, die wie Menſchen agieren; Menſchen, die es an Geſchicklichkeit den Tieren gleichtun. Alle dieſe Senſationen der Angſt und Sinnlichkeit ſcheinen den Reiz der Variétébühne genügend zu erklären . . . Man mag nun auch getroſt zugeben, daß ſie

Digitized by Google

in der Tat Tausende allabendlich in die verschiedenen Arten von Variété und Tingeltangel locken. Aber man irrt, wenn man glaubt, daß sie irgend etwas mit der ästhetischen und überzeitlichen Bedeutung des Variétés zu tun haben. Und das Variété hat in der Tat, auch noch in seiner primitivsten Form, einen dauernden ästhetischen Wert. Nichts kann törichter sein als der Glaube, daß die Variétébühne verwerflich sei, weil hinter dem Anblick ihrer Körperkünste qualvolle Dressur einseitigster Arbeit steht.

2

Alle Art von Kunst stellt ein besonderes Verhältnis des menschlichen Spieltriebs zur menschlichen Arbeit dar. Der Spieltrieb, der hinter künstlerischem Interesse steht, ist nicht nur bei Kindern und Naturvölkern, sondern auch in strengsten, ernstesten Formen menschlicher Betätigung ein Urmotiv der Seele. Alles Schaffen und Schauen, alles Arbeiten und Sichdarleben des Menschen besitzt Reize des Spiels. Der Unterschied zwischen dem primitiven Spiel und der spätern Arbeitsleistung beruht ausschließlich auf wachsender Rationalisierung und Intellektualisierung der Seele. Es gilt indessen hier von vornherein einen neuen Unterschied einzuführen. Es gibt ein Spielen vor aller Arbeit und ein andres Spiel, das den Kampf und die Arbeit hinter sich gelassen hat. Arbeit, Mühe, Pflicht ist überall nur Übergang zu der erworbenen Schönheit, die die Not des Kampfes hinter sich hat. Es hängt hiermit zusammen, daß wir der primitiven, reinspielerischen ‚Phantasie' in der neuen Ästhetik eine viel untergeordnetere Rolle zuweisen, als alle Vorzeit tat. Im letzten Kapitel meines Buches ‚Theaterseele' suchte ich durch psychologische Analyse klarzulegen, inwiefern das Phantasieren und Fabulieren, das man bei tausend dichterisch veranlagten Naturen findet, zwar Material, zwar ‚Steinbruch' für künstlerische Werke ist, nicht aber auf produktives künstlerisches Schöpfervermögen hinzuweisen braucht. Die Phantasie an und für sich assoziiert nur gegebene Erfahrungsdaten. Sie kombiniert, stellt um, reiht aneinander. Aber sie kann aus sich selber nicht das Mindeste erschaffen. Sie gibt Farben der Palette, nicht das Bild.

3

Das Verhältnis von Spiel und Arbeit scheint nun in den Künsten zunächst dies zu sein, daß alles, was im gemeinsamen Leben drückt und belastet, in der Kunst zu freiem Spiel geworden ist. Daher scheint sich ein radikaler Konflikt aufzutun zwischen jener Sphäre, in der Nützlichkeit, Interesse, Pflicht und Arbeit waltet, also der Sphäre der ‚Moral', und jener andern Sphäre, in der alle Dinge der Welt lediglich zum Schauen und Spielen da sind, in der wir mit Ketten, Lasten, Lastern und Verbrechen, Tod und Untergang gleich Göttern schalten. Wir kennen indessen ein Gebiet, in dem dieser Gegensatz jeglichen Sinn verliert. Es ist das höchste Gebiet aller Kunst: das Theater. ‚Drama' ist Ethik! In allen wahrhaft bedeutenden Bühnenwerken haben wir die Welt ethischer Konflikte, Höllen innerer Zweifel und Doppelheiten vor Augen. Das Drama hat mit mensch-

Digitized by Google

lichem Handeln zu tun, und menschliches Handeln setzt ausnahmslos wollendes Abwerten voraus. Der Dramatiker ist somit immer im Umkreis seiner Konflikte ein ‚Abwerter'. Es ist dieselbe Begabung, die den großen Ethiker im Sinne Nietzsches oder den großen Dramatiker im Sinne Ibsens macht. Hier freilich tritt uns am deutlichsten der oben erwähnte Unterschied des Spielens vor dem Konflikt und des Spiels nach überwundenem Konflikt vor die Seele. Der schlechte, unfähige Dichter bleibt im ‚Problem' stecken. Er hat bewußte Einfälle, Reflexionen, Kontroverse. Das naive, sozusagen vorkünstlerische Talent reflektiert und spintisiert überhaupt nicht, sondern ergeht sich mit Vorliebe in pathetischen Reden, wider Bewußtsein, Abstraktheit, Dogmatismus. Die großen Dramatiker dagegen sind immer große Philosophen; nur haben sie die Sphäre der Abstraktheit schon wieder hinter sich, haben alles Gedankliche in Leben und Gefühl verwandelt. Keine Eigenart unterscheidet so sehr den geborenen Dramatiker vom bloßen Bühnenschriftsteller, als diese unmittelbare Darlebung des ethischen Konflikts. Schlechte Stückeschreiber (die Sudermann und Philippi) bieten allemal konfuse oder nur verstandesmäßige Ethik, während in der Seele der großen Dramatiker, der Kleist, Hebbel, Ibsen, sich die Schlachten neuer Sittlichkeit klar entscheiden.

4

Das Drama ist also in erster Reihe die Kunst, in der ernsteste Arbeit des Menschen ‚Spiel' geworden ist. Ethik aber, ‚Sittlichkeit', ist ja nichts andres als Wissenschaft von der Arbeit. In zweiter Linie kommt der Roman, der ebenfalls in seinen größten Vertretern den Menschen bei seinen tiefsten Nützlichkeiten und Interessenkonflikten aufsucht, zugleich aber mit eben den Ketten, die das tägliche Leben beschweren, frei zu spielen vermag. Aber auch jede andre Kunst, auch bildende Künste und Musik, beziehen ihren Zauber daraus, daß hinter ihren Spielen ein grimmiger Ernst steht, daß sie umgekehrt den Ernst des Lebens zum Spiel wandeln. Die Musik insbesondere, deren Gegenstand ausschließlich die Welt der Gefühle (alles Streben, Verlangen, Ersehnen, Erreichen, Vollbringen der Menschenseele) ist, hat stets mit Spiel gewordenen Aktivitäten zu tun.

5

Die ästhetische Bedeutung der Variétébühne nun gründet in einer besonders eigenartigen Relation zwischen Spieltrieb und Arbeit. ‚Kunst' kann das Variété nur soweit bieten, als es Spiel ist. Aber auch bei ihm begegnet uns jener prinzipielle Unterschied zwischen dem naiven und mühelosen Spiel vor aller Arbeit und jenem andern Spiel, dessen Reiz die überwundene Schwierigkeit, die difficulté vaincue ist. Der schlichtste, natürlichste Ausdruck dieser zweiten Art von Kunst ist der ästhetische Tanz. Die Tänzerin, die scheinbar zu ihrem eigenen Glücke in herzlicher Freude an überschüssiger Jugend und Kraft, weit entrückt aus der sie umgebenden Welt des Publikums, im Körper die Seele offenbart: sie hat doch in Wahr-

Digitized by Google

heit alle ihre Gesten und Pas in unendlichen Mühen, in jahrelanger Arbeit errungen. Der Akrobat, der Jongleur, der Schnellzeichner, die Trapezkünstlerin, die Dompteuse — sie alle sind Künstler, insofern ihrer Darbietung scheinbar kein Schweiß und keine Arbeit anhaftet, sondern lediglich der Reiz spielender Betätigung aus unmittelbarer Freude des Tuns. In Wahrheit freilich steckt hinter jeder dieser Produktionen ein langes Leben strenger Entsagung, Uebung und Nüchternheit. Wofern aber die Variétékunst aus der ästhetischen Genügsamkeit eines Bildes heraustritt, um aktuell zu werden und reale Absichten zum Zuschauerraum zu suchen, gehört sie in der Tat einem verfallenden, dekadenten Geschmack an. Nicht die wirkliche Angst und Furcht, die ich etwa um den an der Decke schwebenden Trapezkünstler erleide, geht meinen Genuß an seiner künstlerischen Leistung an. Ästhetischen Genuß bietet diese gerade soweit, als sie mich das Ich und das Du vergessen läßt. Solange ich die Körperkunst genieße, muß ich mit meinem eigenen Selbst in den fremden Körper mich versetzt wähnen. Fange ich erst an, aus der reinbildlichen Sphäre herauszutreten und für die fremde Person zu bangen und zu sorgen, so ist die Freude des eigenen Spiels durchkreuzt, und es erwacht von neuem die Ueberlegung der Wirklichkeit mit ihrer Angst und Arbeit.

6

Der Zauber der Körperkünste ist auch nicht darin zu suchen, daß sie ‚die körperliche und seelische Natur offenbaren'. Der Sinn jeglicher Kunst ist Unnatur und Ueberwindung des Bloß-Natürlichen. Die Künste des Variétés, und insbesondere der Tanz schaffen eine zweite Natur in der Natur. Sie offenbaren erworbene Vollkommenheit, Arbeit und Uebung, die schließlich zu einem neuen Charakter, einem neuen Wesen, nämlich zum ‚Kunstwerk' geworden ist, das die gegebenen Möglichkeiten des Menschen nach irgend einer noch so einseitigen Richtung hin erweitert und bereichert. Darum ist sehr ungerecht, bei Vorführungen von ‚Spezialitäten', etwa von wunderbaren körperlichen Dressuren an Kindern, über ‚Mißbrauch und Vergewaltigung des Menschen' zu wimmern. Irgend eine Art von moralischer und physischer Not steht hinter jeder Kunst, und jede Kunst ist genialische Einseitigkeit. Man dressiert Hunde, Schweine, Katzen und Affen dadurch, daß man ihnen möglichst wenig Nahrung gibt und möglichst lange den Schlaf entzieht. Dies ist genau die gleiche Methode, durch deren Verwendung auch die großen Dramen und Epen entstehen, die großen philosophischen Systeme und Gedichte des Menschengeschlechts zustande kommen.

7

Man soll freilich nicht vergessen, daß in den Variétékünsten, wie auf jedem andern Kunstgebiet, ein nur verfeinerter Kultur zugängliches, subtiles Gros von den gröbern, aber durchaus berechtigten und gesunden Kunststätten des Volkes wohl abzuscheiden ist. In ‚Volkskünsten' ist im Unterschied zur ‚eigentlichen', ‚reinen' Kunst die ‚aktuelle Beziehung' unent-

Digitized by Google

behrlich. In dieſem Sinne iſt etwa Zeitung und Zeitungsweſen abſolute Unkunſt, denn ſie nähren ſich von der realen Welt des Tages und des Zufalls. Dagegen iſt etwa Mathematik oder Logik eine Sphäre rein äſthetiſchen, intuitiven Genies, ohne jede Beziehung zu ſozielen, hiſtoriſchen, bloßkulturellen Gelegenheiten. Das Volksvariété iſt nun vor allem die Stätte der ‚aktuellen' Darbietung. Bei ihr ſpielt der Moment, die Geſinnung, die Zeitbegebenheit die wichtigſte Rolle. Politiſche Anſpielungen, Anrede, Sentenz, Allokution, Tendenz, Inkontakttreten mit dem zeitlich-bedingten Intereſſe des Publikums iſt für Volkskünſte unentbehrlich. Eben darum aber ſtehen die volkstümlichſten Nummern des Variétés, insbeſondere das Kouplet und das Chanſon, auf der ſchlechthin unterſten Stufe des Künſtlertums; ein gut Teil tiefer als etwa die Produktion eines Rad- oder Reifenkünſtlers. Sie vermögen ſich am wenigſten über das Zufällig-Momentane hinauszuheben, am wenigſten erlebte Wirklichkeiten zum ‚Symbol' zu läutern.

8

Gleichwohl können auch dieſe niedrigſten Gattungen der Volkskünſte nach zwei Richtungen hin, an der äſthetiſchen Würde Anteil haben. Einmal gerade ſo weit, als ſie ‚freies Spiel' werden, als ſie ſich etwa zu echtem Humor aufzuſchwingen vermögen. In der ‚humoriſtiſchen' Darbietung entſcheidet nicht mehr das aktuelle Erlebnis, ſondern dieſes wird lediglich zum Anlaß künſtleriſcher Formung gewonnen, und eben dieſe Formung iſt ‚Erlöſung' vom Erlebnis. Der Humor ſchickt lachend das ſchlimme Erlebnis heim; er ſpielt nur mit ihm. Entſcheidend iſt hierbei der Grad innerer Freiheit, oder, beſſer geſagt: die ‚Diſtanz', die Publikum und Künſtler zur Tageswirklichkeit zu gewinnen vermögen. Nur daß dieſe ‚innere Diſtanz' beileibe nicht mit Stumpfheit und Intereſſeloſigkeit gegenüber den Zeitereigniſſen verwechſelt werden darf. Zuzweit hat das niedrigſte Volksvariété oft noch Anteil an der unſchätzbaren Würde des Virtuoſentums. Virtuoſentum iſt freilich nicht an ſich ſelbſt Kunſt, aber es iſt das notwendige Attribut jeder Kunſt. Nur dort, wo die Technik der Gattung (ſei es graphiſcher Künſte, ſei es Flächenbildkunſt oder Raumkunſt, Muſik, Philoſophie, Mathematik, Turnkunſt, Körperkunſt) ſo weit gediehen iſt, daß es den ‚Künſtler' reizt, die Formelemente zum Selbſtzweck zu machen und mit ſeinen Handwerksmitteln gelegentlich zu ſpielen: nur dort ſind Bedingungen echter Künſtlerſchaft gegeben.

9

Sollen dieſe Bedingungen ſchöpferiſch werden, ſo müſſen ſie auf den Reichtum neuer oder eigenartiger ſeeliſcher Inhalte bezogen ſein. Sie müſſen, indem wir uns in Formen einfühlen, ſtarke Erlebniſſe übermitteln. Der Prozeß der Formung aber muß uns verborgen und ſcheinbar ‚unbewußt' ſein. An den Künſten des Variétés, oft den mühſamſten aller Künſte, an den Darbietungen im Zirkus und auf der Rennbahn darf ‚kein Schweiß kleben'. Nur in dieſem Falle ſind ſie Kunſt. Alle Kunſt macht uns zu

Digitized by Google

Kindern und fordert, daß wir wie Kindlein werden, um in ihr Himmelreich einzutreten. Dieſe Kindlichkeit der Kunſt aber iſt nicht etwa Sichgehenlaſſen und Primitivität, ſondern erworbene Schlichtheit, Selbſtverſtändlichkeit und Natürlichkeit. Wo ſie ſich von der Variétébühne aus offenbart, da gelten die Verſe Walt Whitmans:

Das Wiegen des Oberleibes auf den Hüften, Springen, Biegen, Umarmen, Armbeugen und Spannen,
Der beſtändige Wechſel in den Linien des Mundes und um die Augen,
Die Haut, Sonnengebräuntheit, Sommerſproſſen,
Die merkwürdige Hinneigung, die man ſpürt, wenn man mit der Hand das nackte Fleiſch betaſtet,
Die Schönheit der Taille und weiter abwärts der Hüften und Kniee,
Die flüſſigen roten Säfte in Dir oder mir, die Knochen und das Mark in den Knochen,
Das köſtliche Gefühl der Geſundheit —
Oh, ich ſage, dies ſind nicht allein Teile und Gedichte des Leibes, ſondern der Seele —
Oh, jetzt ſage ich, dieſe ſind die Seele!

Aus dem Tagebuch des Reformators Ganauſer/ von Roda Roda

8. Juli. Ich habe heute zufällig Uhde kennen gelernt. Er war hochbeſeligt. — — — Selbſtverſtändlich hochbeſeligt. Selbſtverſtändlich. Aber einen Augenblick empfand ich doch die wilde Genugtuung, dem Großen (wenn auch Kleineren) Erlebnis zu ſein.

9. Juli. Uhde ſtellte mir Bode und Thode vor. Bode und Thode waren glücklich. Selbſtverſtändlich. Dann geſchah das Unglaubliche: es war, als müſſe Bode ſich beſinnen, wo . . . ihm . . . mein Name . . . „Ach ſo, natürlich," ſagte er gleich darauf, „der berühmte Reformator Ganauſer!" Er wird recht alt, der gute Bode.

10. Juli. Eigentlich hätte Bode trotzdem nicht erſt nachdenken ſollen.

11. Juli. Meine Verdienſte um die Kultur ſind ein Beſtandteil der Weltallsbiologie. Wenn es einen Europäer gibt, der mich nicht kennt — das kann kein Europäer ſein.

12. Juli. Ich bin enorm.

13. Juli. Und doch — es hat mich eine ſchlafloſe Nacht gekoſtet, daß Bode erſt nachdachte . . . Du mußt mit dem Jahrmarktsgewühl rechnen, Enormer. Die Menſchen im Tal gaffen nach der aufdringlichlauten Buntheit der Budenmenagerie. Und beachten kaum, vergeſſen den Bergrieſen, der groß und ewig über ihnen ſteht.

14. Juli. So lang der Rieſe ſtill bleibt, ſelbſtſicher ſeiner Göttlichkeit.

15. Juli. Die Kommenden ſind deine Gläubigen. Aber die Seienden?

Digitized by Google

16. Juli. Ich verlange nach den Seienden. — Ich sehe sie im Mikroskop, überschätze sie ins Tausendfache, ich weiß. Aber den Enormen dürstet nach dem Vorgeschmack kommender Opferdünste.

17. Juli. Seis drum, ich will die Banausen zittern machen. Sie sollen kommender Gewalten einen Hauch verspüren . . . O, ich Zwerg! Damit sie von mir reden?

18. Juli. Ja, sie sollen wieder einmal von Ganauser reden. Mein Name soll durch Volk und Presse gehen, daß im fernsten Dorf die Stammtische von meinen Taten dröhnen.

19. Juli. Ich will eine neue Form finden. Reform. — Wofür? Ich weiß noch nicht. Es muß irgend was geben, was einer Reform bedarf. Etwas grenzenlos Verrottetes, Altüberkommenes. Gedankenlos seit Jahrhunderten Nachgeahmtes, das so nicht bleiben darf. Eine Schande, eine Unkultur, die man austilgen muß. Natürlich — die Trägheit der Masse wird sich sträuben. Die Esel wiehern. Die Feuilletonisten üben ihren öden Witz. Aber schon sind die besten mein. Bald folgt der Snob.

20. Juli. Berlin erobert, Düsseldorf. Deutschland wird nicht lang wanken.

21. Juli. Ich werde nicht an die Gegenwart anknüpfen. Nein, das Gegenwärtige, Verrottete einfach über den Haufen werfen, total umkehren. Und dann auf die historische Wurzel weisen und ihnen sagen: „Seht, diese gesunden Urväterinstinkte! Was später kam, war Ueberwucherung der gesunden Naivität durch aufgepfropfte Stillosigkeit."

22. Juli. Aber was reformieren?

23. Juli. Es muß etwas Selbstverständliches, Einfaches sein, etwas Tägliches — dessen Stillosigkeit noch niemand aufgefallen ist. Etwas der Reformierung kräftig Widerstrebendes.

24. Juli. Womöglich eine Lappalie. Die Kluft zwischen meiner Emphase und dem Objekt wird von meiner Größe ausgefüllt sein. — — — Eine Minute dachte ich an das Federmesser. In seiner hergebrachten Form liegen unarische Feigheiten. Aber: Federmesser ist zu belanglos. Ich suche einen Punkt, die Welt aus den Angeln zu heben.

25. Juli. Alle Erlauchten Deutschlands müssen den Milzbrand kriegen vor Neid: daß ich, wieder ich, solch eine abgründige Reformationsidee hingeschmissen habe. Es muß sich womöglich zeigen lassen, daß schon Goethe ähnliche Bestrebungen hatte, nur sind sie in Vergessenheit geraten. — Das wird nicht schwer sein. Der Mann nörgelte ja an allem herum, vom Nachttopf bis zum Weltall. — — — Wie wärs mit einer künstlerischen Säuberung des katholischen Gottesdienstes? Katholizismus ist ungemein esoterisch, Berlin W. würde rasend mittaumeln. Aber der Süden? Die Intellektuellen des Südens? Die wollen nicht katholisch sein.

26. Juli. Ueberhaupt: wo Mängel bemerkt wurden, haben schon andrer Reformatoren Aexte — wenigstens mit Vorschlägen — gearbeitet. Ich muß etwas finden, was absolut keiner Verbesserung bedarf, etwas direkt

Digitized by Google

Gutes, das in lebhafter Entwicklung ist — und meine Reform muß wie ein Elementarereignis diese Entwicklung im Nu stillstehen machen, das ganze Ding umstürzen und nach der entgegengesetzten Richtung zerren. Nicht über eine — nein, über zwei oder drei Künste muß Bestürzung kommen.

27. Juli. Halleluja, ich habs! Ich reformiere die deutsche Bühne.

Abendstunden/ von Herbert A. Hahn

Die Scholle dampft. Ein zitterndes Verglühen
Der müden Sonne. Matt und schleppend ziehen
Die Gäule ihren Pflug zum Bauernhaus.

Der fahle Lichtstreif überm Wald vergeht,
Ein Kirchlein bimmelt noch zum Nachtgebet,
Dann lischt des Tages letztes Leben aus.

Die Müdigkeiten später Abendstunden,
In denen unsre Träume sich vertiefen,
Wenn unsre arbeitsfrohen Hände ruhen,

Sind wie Erinnerung in alten Briefen,
Die selten sich aus dunklen Eichentruhen
Und gilbend schon ins helle Licht gefunden.

Wir wandeln auf den weichen Gartenwegen
Und durch den Laubgang, ohne Ziel und Wahl,
Bis zu dem Hügel, wo der Blick sich weitet.

Schon weht uns kühl die Abendluft entgegen,
Der Tag verlischt. Ein glühendes Fanal
Hat seines Todes Schönheit vorbereitet.

Und oben stehen wir und schaun zu Tal,
Wo sich die Dämmerung gelassen breitet
Und schon die ersten Abendlichter flammen.

Um unsre Stirne zuckt ein letzter Strahl
Und über uns schlägt, als er sanft entgleitet,
Wie Meereswellen kühl die Nacht zusammen.

Digitized by Google

Rundschau

Die tschechische Bühne

Die tschechische Emanzipation ist im tollen Jahr 1848 ins Leben getreten und seither ein Faktor geworden, mit welchem die österreichische Öffentlichkeit rechnen muß. Wenn auch nicht durchführbar bis zur Grenze letzter idealer Möglichkeit, hat sie doch eine achtbare, überaus bemerkenswerte Stufe erreicht. Wirtschaftlich soweit, daß das Volk selber zur Industrie übergegangen ist und seine Erzeugnisse als rein tschechische Marken ausgibt, ohne natürlich des weitüberlegenen, kapitalstarken, durch Traditionen gefesteten ‚Gegners' entraten zu können. Der wirtschaftliche Verkehr ist nun einmal nicht zu beschränken, denn das würde Unfähigkeit zur Konkurrenz, Verzicht auf gleichmäßigen und gleichartigen Fortschritt bedeuten.

Anders die Kunst. Sie darf gerade jene Ideale zur Religion erheben, die im wirtschaftlichen Leben wirkungslos sind. Sie ist sogar verpflichtet, den rein nationalen Geist zu pflegen, weil dieser ihr Lebensbedingung ist. Das gilt auch vom Theater, da dieses ohnehin Sprachrohr für des Volkes Geist ist und sein muß. Nur fehlt hier dem Theater in erster Linie die Tradition und die reale Möglichkeit zu ausgedehnter Arbeit; es fehlen die Massen der Hörer und die Massen der Zahler. Ein Volk, das sich auf drei Kronländer der österreichischen Monarchie beschränkt — abgesehen von vielen in aller Welt versprengten Teilen —, vermag nicht viele Bühnen aufzustellen und mit diesen Kräfte zu entfalten und Taten zu zeitigen, um im übertragenen Wirkungskreise auch außerhalb seiner heimatlichen Grenzpfähle zu Einfluß zu gelangen. Trotz der ausgesprochen hohen Agilität, dem starken Erwerbsinn, den bedeutenden Talenten und der eminenten Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit, trotz der hieraus resultierenden Kapitalskraft, die allein Theater bauen und erhalten kann, vermag diese Nation nicht weit aus theatralischem Gebiet hervorzutreten. Dies liegt hauptsächlich an dem Mangel großer Städte, bedeutender Handels- und Industriezentren. Prag — das tschechische Prag — in erster Linie, Brünn, außerdem einige Provinzstädte. Brünn — mit einem bedeutendern deutschen — ohne ein selbständiges tschechisches Theater in eigenem Hause, aber mit der sichern Aussicht, bald eins zu bekommen. Führend also das ‚narodni divadlo' in Prag; die andern Bühnen mehr oder weniger mit dem Stigma der Provinzbühne behaftet. Daneben einige wandernde Schauspielertruppen, die die kleinern Städte mit ihrer Kunst erfreuen. Gesellschaften, ohne größeres Kapital, natürlich auch ohne reichliche Requisiten, mit billigen, zusammengenähten Kostümen. Aber immerhin manch ein bedeutenderes Talent mit sich führend, besonders häufig gute Komiker und Charakterdarsteller. Einige Male bin ich von solch einer Truppe überrascht worden. Habe da unter höchst mittelmäßigen Mimen und Schmierenkomödianten einen ernsthaften Darsteller und Künstler gefunden, dem nur Schulung, Zucht und Beispiel zur Vollendung fehlten. Habe Leute getroffen, denen die Erweckung des Dichters und die Gestaltung des dichterischen Gedankens, die Umformung zur schauspielerischen Tat, zur Lebensaufgabe geworden, zur

Digitized by Google

vermutlich fruchtloſen Selbſtaufopferung.

Dem tſchechiſchen Volk iſt eine ſtarke Spielfreudigkeit eigen. Abgeſehen von den üblichen unausweichlichen dilettantiſchen Untaten, die in jeder Stadt und jedem Dorf verbrochen werden. Dieſe Freudigkeit kann man gerade an den weniger gebildeten Kreiſen bemerken. Eine helle, reine Begeiſterung für Spiel und Spieler, faſt unangekränkelte, äußerſt empfängliche Naivität der Empfindung, vollſte Hingabe an die Wunder des Worts, der Dichtung. Empfänglicher iſt man wohl für Muſik. Aber man iſt auch bereit, die Herrlichkeiten der Phantaſie, des Märchens und Traums aufzunehmen, ſchwermütige Klage zu beweinen und ſich für begeiſterte Worte zu erwärmen. In dieſer Hinſicht iſt das tſchechiſche dem ruſſiſchen Volk ſehr verwandt. Die Schwermut des tſchechiſchen Volksliedes, das Düſter des tſchechiſchen Märchens weiſen auf die melancholiſche Grundſtimmung dieſes Volkscharakters, die ſich übrigens in den Dichtungen ſeiner bedeutendſten Repräſentanten deutlich widerſpiegelt.

Infolgedeſſen vermag die tſchechiſche Literatur nicht genügend lebensfähige und wirkungsvolle Dramen auf die Bühne zu ſtellen. Deshalb ſind ihre größten Dichter nicht Dramatiker, ſondern Lyriker und Epiker. Ein Drama im Sinne Shakeſpeares, Goethes oder Hebbels iſt ihr fremd. Als Beiſpiel mag das von Robert Saudek in die deutſche Sprache überſetzte Stück ‚Wolken' von Kvapil gelten, das auf keiner deutſchen Bühne zu Erfolg gelangen konnte. Weil es kein wirkliches Drama iſt, ſondern eine Reihenfolge ineinander verſchwimmender Stimmungen, denen ein tieftrauriges Motiv zu Grunde liegt. Das gleiche gilt von den meiſten mir bekannten Theaterſtücken. Und iſt die Stimmung nicht traurig, ſo wird das Stück zu einer Aufeinanderfolge von Bildern, die von der Sprache wohl ſchwungbaft erläutert, keineswegs aber zu wirklichem dramatiſchen Leben geſteigert werden. Dies mag ſeinen Grund eben in der andern, ganz eminenten Veranlagung und Vorliebe dieſes Volks haben: der Muſik. Die Traurigkeit und Stimmung des im Schauſpiel zu konkreten Bildern ſich verdichtenden Liedes, das allein wirkſame rein Melodiöſe und Rhythmiſche, die ſanfte Hingabe an ein einzelnes, mehr paſſives Gefühl mag ſchuld ſein an dem Mangel an Dramen. Deshalb allein vermochte die tſchechiſche dramatiſche Literatur fremde Bühnen nicht zu erobern. Mit Ausnahme von zwei bis drei einaktigen Stücken iſt überhaupt noch kein tſchechiſches Theaterſtück an deutſchen Bühnen aufgeführt worden.

Die tſchechiſchen Theater greifen daher nach fremden Literaturen. Vor allem nach Überſetzungen aus dem Deutſchen. Aber auch nach engliſchen, franzöſiſchen, ſkandinaviſchen und ruſſiſchen Stücken. Hat doch ohnehin die tſchechiſche Literatur ſeit längſter Zeit die Bewegungen und Richtungen der deutſchen Literatur mitgemacht, hat am Naturalismus gekränkelt, am Symbolismus und Myſtizismus gelitten. Deshalb ſpielen die tſchechiſchen Bühnen Ibſen, Hauptmann, Wilde und Rostand, nehmen vorlieb mit den faden Süßigkeiten der Lindau, Blumenthal, Kadelburg, Schönthan und mit franzöſiſchen Schwänken; bringen aber auch ſehr gute Aufführungen, faſt des ganzen Shakeſpeare, von Goethes ‚Fauſt', von Schillers ‚Räubern' und ‚Maria Stuart', von Molière, Racine und Calderon. Was die eigene dramatiſche Literatur nicht bieten kann, geben die fremden her, und mit dieſen wird der ohnehin nicht ſehr aufnahmefähige Markt überſchwemmt. Kaum hat ein Stück, ein Buch Erfolg gehabt, ſo wird es überſetzt. An der Spitze ſteht

Digitized by Google

der überaus verdienstvolle Jaroslav Vrchlický, der, selber ein bedeutender Dichter, ein wirklich idealer Übersetzer genannt werden kann. Ihm verdankt die tschechische Bühne das gesamte klassische Theater; so kenne ich eine Faust-Übersetzung von Vrchlický, die in jeder Hinsicht mustergiltig ist. Trotzdem ist selbst die beste Bühne, das prager ‚narodní divadlo', nicht in der Lage, mustergültige Aufführungen zu bieten. Es erhält sich auf achtbarer Höhe — im Range einer Provinzbühne. Nur für Oper und Operette hat sie ein ausreichend geschultes und durchgebildetes Ensemble. Sämtliche Bühnen sind genötigt, sich dem Drama, dem Lustspiel, der Oper und der Operette zu widmen, den verschiedenartigsten Ansprüchen gerecht zu werden und immer Abwechslung zu bieten. Verfügen nicht über die Mittel, die entsprechenden Kräfte zu erhalten, und nicht über die Zeit, ihre Aufgabe in wahrer Hingabe und Begeisterung zu verarbeiten. Weiter fehlen Traditionen und Vorbilder, an welchen eine junge Generation sich schulen und erziehen könnte. Fehlen die Lehrer, mit Ausnahme weniger Privatlehrer. Einige sehr bedeutende Schauspieler hat blos die prager Bühne aufzuweisen. Trotzdem, oder gerade deshalb gibt es hier ein wirkliches Schauspielerelend im geistigen und materiellen Sinne des Worts. Mit Ausnahme einzelner Schauspieler an der ersten Bühne oder den wenigen Bühnen mittlerer Städte lauter Dilettanten, die ihr bischen Talent zum Lebensberuf gemacht haben, in dessen Sielen sie kümmerlich leben und schließlich ungenannt zu Grunde gehen. Der tschechische Sänger, der Musiker, die Sängerin und die Soubrette, sie vermögen sich am prager tschechischen Konservatorium auszubilden. Sie haben, bei entsprechend genügender Kenntnis der deutschen oder einer andern Sprache, die Möglichkeit, an einer deutschen oder andern Oper Platz zu finden. Sind oder waren doch tatsächlich eine beträchtliche Anzahl von tschechischen Künstlern in Deutschland im Engagement, wie die Destinn in Berlin oder Hesch in Wien. Dem Schauspieler bleibt als höchst erreichbares Ziel das ‚narodní divadlo' in Prag und etwa noch das Stadttheater in Agram, wo er kroatisch sprechen muß. Die wenigen ersten Schauspieler des prager Nationaltheaters dürften kaum mehr als jeder bessere Schauspieler einer deutschen Provinzbühne beziehen. Die geringern haben lächerliche Gagen, die sich zwischen achtzig und hundertfünfzig Kronen monatlich bewegen. Wie erst an den wenigen andern Bühnen! Und wie schrecklich erst bei den reisenden Truppen, die als höchste Monatsgage hundert Kronen bezahlen. Daraus läßt sich erklären, aus welchen Elementen sich diese Truppen im allgemeinen rekrutieren.

Diese Verhältnisse ändern nichts an der Tatsache, daß für das tschechische Volk, das seine Kulturkräfte zu pflegen und stärken strebt, das Theater ein wichtiger Kulturfaktor ist. Bei dieser Beschaffenheit des Volks steht zu erwarten, daß es noch viele Theater bauen und so das Elend seiner Künstler mildern wird. Ganz freimachen wird es sich nie können vom Einfluß des deutschen Theaters. Und dies gerade läßt hoffen, daß auch auf diesem Wege ein gut Stück nationaler Verständigung vollbracht werden wird. Hugo Alt

Theaterleben in Hannover

Wenn ich erst heute einen Ueberblick über die Theatersaison 1907/08 gebe, so habe ich insofern eine Entschuldigung dafür, als die Saison eigentlich erst in diesen Tagen ihren Abschluß fand. Während man sonst in Hannover in den Sommermonaten höchstens eine Operette hören kann, gab es in diesem Jahr den ganzen

Digitized by Google

heißen Juni, bis in die Julitage hinein, ernsthaftes Theater — oder wenigstens Theater, das ernst genommen werden wollte. Gastspiele über Gastspiele! Reinhardts Ensemble lud sich zuerst im Residenz-, dann im Deutschen Theater zu Gast. Darauf entsandte uns Brahm seine besten Truppen — und endlich kam das Ensemble des nürnberger Intimen Theaters, das freilich in seinem Repertoire und seinen schauspielerischen Leistungen lebhaft enttäuschte.

Hannovers Theaterleben steht am Schluß dieser Saison an einem entscheidenden Wendepunkt. Das Deutsche Theater, das sich im Lauf der letzten Jahre mehr und mehr an die Spitze unsers Theaterlebens zu stellen wußte, wechselt seinen Direktor. Herrn Hubert Reusch, der von hier nach Bremen übersiedelt, ist dieser Wechsel entschieden zu gönnen. Er kann seine Kraft nun an weit größern Aufgaben als bisher versuchen; er findet in Bremen ein freies Feld und ein sehr aufnahmefreudiges und hilfsbereites Publikum. Er hat hier viel geleistet und viel leisten können, aber er wird doch oft genug die Schranken bitter empfunden haben, die ihm in seiner hiesigen Tätigkeit gesetzt waren. Der Wechsel ist ihm zu gönnen. Aber wir verlieren viel in ihm. Er ist eigentlich der erste und einzige gewesen, der es vermocht hat, den Hannoveranern, deren Schwerfälligkeit bekannt ist, modern zu kommen. Auch das Residenztheater machte ja hier einzelne Vorstöße, aber doch weniger zielbewußt und auch nicht so erfolgreich wie Reusch. Er hat den Hannoveranern die Bekanntschaft mit Hauptmann und Ibsen vermittelt, und ihm allein ist es zu verdanken, wenn diese Bekanntschaft heute schon einen gewissen Grad von Herzlichkeit und Vertrautheit zeigt. Auch als Schauspieler war Reusch eine schätzenswerte Individualität. Er war ein Ibsenspieler von Bedeutung, vornehmlich, weil er, wie kein andrer hier in Hannover, das Register der intimen Töne beherrschte. (Ich muß im Imperfektum reden, weil Reusch in Bremen nicht mehr als Schauspieler auftreten wird.) Er verzichtete auf allen Aufwand an schauspielerischen Mitteln und Kniffen, gab eigentlich immer sich selbst und genügte dennoch großen Anforderungen des Dichters, gab sich selbst und war dabei stets wieder ein ganz Anderer, ein ganz Neuer. In einer seiner Abschiedsvorstellungen spielte er uns nochmals seinen Gerichtsrat Brack, eine Leistung, in der er vielleicht das Beste gegeben hat, was er geben kann.

Mit Reusch ist eine größere Reihe andrer guter Talente geschieden, deren Entwicklung wir in den letzten Jahren verfolgen konnten. Marie Sera, die von nächster Saison an in Berlin tätig sein wird, eine erdkräftige Individualität, prädestiniert zu derben, festen Rollen, wie die Hanne im ‚Fuhrmann Henschel‘ oder die Rose Berndt; Johanna Platt, die mit gleicher Virtuosität die robuste, biedere Gutmütigkeit und die liebenswürdig übertünchte, gemeine Klatsch- und Schmähsucht darstellen kann; Max Walden, der mit seiner saftigen, dabei aber behaglichen Komik so oft erheiternd wirkte, und neben ihnen viele kleinere Götter. Warten wir ab, womit uns Reuschs Nachfolger, Leo Walther Stein, für diesen Verlust entschädigen wird.

An Uraufführungen war die Saison arm. Ueber Schönthans und Zobeltitzens Schwank: ‚Die brennende Frage‘ wurde hier schon kurz berichtet. Auch über ein Stück des in England viel gespielten Dramatikers James Matthew Barrie: ‚Der kleine Landprediger‘. Die Aufführung dieses

Digitized by Google

Werkes war recht gut; wohl die beste und ausgeglichenste Leistung, die das Schauspielhaus in dieser Saison geboten hat. Es war sogar etwas wie ein englischer Stil darin, und von dem schlimmen, auf Stelzen trabenden Pathos, das sonst an dieser Stätte leider noch immer zu Hause ist und in dem jugendlichen Liebhaber des Hoftheaters, Herrn Feistel, sogar einen geradezu fanatischen Vertreter hat, war nichts zu spüren. Einige Titel reihe ich hier noch an, um das Novitätenrepertoire des Schauspielhauses kurz zu bezeichnen. Ganz im Anfang der Saison sahen wir ein paar Einakter eines neuen Mannes: Otto Manz. Ich habe hier bereits über sie geschrieben. Dann gab es ‚Die Rabensteinerin'. Ferner ein Lustspiel von Gustav Esmann: ‚Das alte Heim', das sehr unbedeutend ist, aber doch so etwas wie den intimen Duft nordischer Interieurstücke (man denkt etwa an den Maler Hammershoi) an sich trägt. Weiter frischte man Goldonis ‚Mirandolina' auf und gab Rudolf Herzogs farbloses Drama: ‚Auf Nissenskoog'. Auch Goethes ‚Clavigo' holte man wieder — freilich wohl wieder nur zu kurzem Leben — aus der Versenkung heraus.

Ein großes Theaterereignis für Hannover bildete die Erstaufführung der Kindertragödie ‚Frühlings Erwachen' von Frank Wedekind durch das Berliner Kammerspiel-Ensemble. Es war immerhin erstaunlich, wie stark das Werk hier wirkte, und wieviel ehrlichen Enthusiasmus es erweckte. Es fehlte ja freilich nicht an törichten Urteilen — auch nicht an törichten Preßurteilen — aber auch hier in Hannover hat Wedekind doch im großen und ganzen die Schlacht gewonnen. Das war im Residenztheater. Dort sahen wir auch Sudermanns ‚Rosen'; ärgerten uns an der verlogenen Sentimentalität der ‚Margot' und freuten uns an den starken Ansätzen des ersten der vier Einakter: ‚Lichtbänder'. Freilich: Dichter und Macher kämpfen ja stets bei Sudermann um den Vorrang, aber es scheint, als hätte bei der Konzeption der ‚Lichtbänder' der Dichter seinen guten, starken Tag gehabt. In dieser Aufführung trat eine hervorragend talentierte Darstellerin im Residenztheater zum ersten Mal bedeutungsvoll hervor: Elsa Wagner, die uns dann oft wieder begegnete. Ihre Kunst ist recht vielseitig. Sehr klug und überlegt, hin und wieder mit zu starken theatralischen Untertönen, aber doch eigenartig und fesselnd. Wenn sie auch gerade eine brausende Leidenschaft stark zu erfassen vermag, so ist sie mir doch am liebsten da, wo sie zurückhält, wo sie sich nicht ausgibt, wo sie etwas verschweigt, etwas in der Reserve hat. Sie gibt dann Perspektiven, die oft den Eindruck der Dichtung seltsam vertiefen können, ganz ungewöhnliche psychologische Nuancen. Leider bot ihr das Repertoire des Residenztheaters in dieser Saison nicht allzu viel Gelegenheit, sich wirklich auszuleben — wenigstens nicht das Novitätenrepertoire! Denn die ‚Rosen' blieben die interessanteste Nummer auf dem Spielplan. Außerdem gab es Schwänke und eine große Reihe von Detektiv- und Verbrecherstücken. Gott sei Dank, daß diese Kategorie allmählich abgewirtschaftet zu haben scheint.

Vom Deutschen Theater wurde schon kurz gesprochen. Gute Ibsen- und Hauptmann-Aufführungen wechselten mit mehr oder weniger wertlosen Schwänken. Dann gab es einmal Mongrés seine, geistreiche Satire: ‚Der Arzt seiner Ehre', Saltens Einakterzyklus: ‚Vom andern Ufer', der in seiner scharfen Pointierung

Digitized by Google

ebenſo ſeine eminenten Vorzüge wie ſeine charakteriſtiſchen Schwächen hat. Es iſt merkwürdig, daß ein Schriftſteller, der in der Novelle ſo ſehr Künſtler iſt wie Salten, im Drama ſo ſehr Rechenmeiſter ſein kann. Wildes ‚Idealer Gatte‘ intereſſierte das Publikum weit mehr, als nötig war, und Guſtav Wied, die jüngſte Modegröße, erzielte mit der Komödie: ‚2 × 2 = 5‘ gleichfalls einen großen Erfolg. Es lebe das Paradox! Das ſcheint heute bei all denen, die ein feines Ohr für Zeitſtrömungen und Zeitſtimmungen haben, die Parole zu ſein. Auch Schnitzlers ‚Einſamer Weg‘ erſchien im Repertoire, freilich in einer Aufführung, die den Abſichten des Dichters nicht immer nahezukommen wußte. In einer Aufführung, die vor allem die monotone, troſtloſe Melodie dieſes Werkes nicht überzeugend zu Gehör brachte. Wie hinter Schleiern möchte ich Schnitzlers Drama geſpielt ſehen. Immer unter dem Druck der Hoffnungsloſigkeit, daß wir Menſchen einander nicht nahe kommen können. Wir reden ins Leere, und ein hohles Echo gibt uns zurück, was wir Antwort heiſchend in die Welt hinausſandten. Wir kennen einander nicht; du nicht mich, ich nicht dich. Und kommt die Stunde, da die Leidenſchaft an deine Türe klopft, glaube ihr nicht! Sie iſt eine Betrügerin, eine ſchlimme Zauberin; ſie kennt alle Künſte und Kniffe der Lüge, ſie jagt dich in einen wilden Rauſch der Seligkeit, aus dem du dann zu um ſo ſchmerzvollerer Wahrheit erwachen mußt. Glaube ihr nicht! Vertreibe ſie von deiner Pforte! Lächelnd vertreibe ſie, lächelnd im bittern, herzbrechenden Glück deiner Einſamkeit! Das iſt Schnitzlers Klagelied, und hinter dieſem Klagelied verſchwinden die feſten Konturen der Dinge. Schleier über alles! Man kann dieſes Werk lieben, ohne ſich mit ſeiner Temperamentloſigkeit auszuſöhnen. Man wünſcht Wutſchreie darin, Verzweiflungsrufe! Und ſtatt deſſen hört man nur eine ganz milde, ganz weiche, faſt blaſierte Reſignation. Doch ſie hat Stil, und ſie hat Schönheit. Und in der Herausarbeitung dieſes Stiles könnte die Kunſt eines modernen Regiſſeurs eine bedeutende und ſehr lockende Aufgabe finden.

Große Anſtrengungen machte die Oper in dieſer Saiſon. Man iſt ſo etwas hier gar nicht mehr gewöhnt. Mit der Berufung des Kapellmeiſters Bruck ſetzte eine völlig neue Aera ein. Es geſchah ſogar das Unerhörte, daß den Hannoveranern die ‚Salome‘ nicht länger vorenthalten wurde. Wer hätte das für möglich gehalten? Fräulein Kappel, die Vertreterin der Salome-Partie, iſt vor etwa Jahresfriſt zum erſten Mal auf den Brettern erſchienen. Schon damals, bei ihrem Debut als ‚Fidelio‘, zeigte ſie, daß ſie einmal etwas bedeuten wird. Ihre Salome war eine ganz hervorragende Leiſtung — vornehmlich ſtimmlich! Solch eine junge, klangſchöne, ganz blühende Stimme haben wir hier in Hannover ſeit langem nicht gehört. Ueber die Auffaſſung im einzelnen läßt ſich ſtreiten. Die Wildheit und üppige Leidenſchaftlichkeit der Partie wird von andern Künſtlerinnen gewiß überzeugender getroffen. Fräulein Kappel ſpielt die Salome — wenn ich ſo ſagen darf — als ein pſychologiſches Rätſel. Auch in der Leidenſchaft bleibt ſie kalt und ſtarr. Der Reiz des Unheimlichen liegt über ihrer ſtolzen Zurückhaltung. Herrn Biſchoffs Jochanaan war mir viel zu licht und hell im Ton. Hier iſt ein Baſſiſt oder doch ein ausgeſprochener Baßbariton vonnöten. (Auch Biſchoff zieht jetzt von uns, nach Berlin.) Stärker noch als der äußere Erfolg

Digitized by Google

von ‚Salome' war der von Eugen d'Alberts ‚Tiefland'. Nach der Premiere herrschte ein Enthusiasmus, wie ihn Hannover wohl lange nicht erlebt hat. Wenige Wochen darauf hörte ich dann in Hamburg die jüngste — Entgleisung d'Alberts ‚Tragaldabas'. Trotzdem kann man kaum daran zweifeln, daß d'Albert: im ‚Tragaldabas', im humoristischen Lustspiel, eher an seinem Platze ist, als in der ernsten Oper. Und hat er sich in seinem Stammlande auch einmal verlaufen: er wird sich schon wieder auf den Weg, der ihn einst zur ‚Abreise' geführt hat, zurückfinden. Allerlei Neueinstudierungen reihten sich an. So ‚Der Barbier von Bagdad', der offenbar in dem modernen Opernrepertoire zu einem Kometenschicksal prädestiniert zu sein scheint. Bizets ‚Djamileh'; Mozarts ‚Bastien und Bastienne'; auch Mozarts ‚Gärtnerin', die man bisher hier noch gar nicht kannte, kam zur Aufführung. Kurz: es gab frische, fröhliche Arbeit, und man darf auf die Fortsetzung in der nächsten Saison gespannt sein. Freilich — wie wird sich das Schicksal des Hoftheaters gestalten? Man erinnert sich, daß vor einigen Wochen der Intendant Herr von Lepel-Gnitz gestorben ist. Und es ist heute noch völlig ungewiß, wer sein Nachfolger wird. Bei aller Hochachtung vor Lepel-Gnitz kann man wohl ruhig sagen, daß er die Entwicklung des Hoftheaters nicht gefördert hat. Wenn es in der letzten Zeit wenigstens in der Oper ein wenig vorwärts ging, so geschah es wohl eher trotz dem Intendanten, als durch den Intendanten. Es wäre schön, wenn das nun anders werden könnte!

Darf ich zum Schluß noch einen kleinen Abstecher machen? Ein Wort von Braunschweig sagen? Im braunschweiger Hoftheater wurde vor einigen Monaten ein recht interessantes Drama aus der Taufe gehoben. Das Werk eines Oberlehrers mit Namen Ludwig Löser: ‚Herostrat von Ephesus'. Es ist durchaus kein Meisterwerk. Aber doch interessant wegen der Gedankenarbeit, die in ihm steckt, und wegen mancher starker, vielleicht freilich mehr lyrischer als dramatischer Szenen. Bekanntlich hat auch Fulda ein Herostrat-Drama geschrieben, und Löser gibt offen zu, daß er die Grundlage für die Handlung und manche Einzelheit der Tragödie Fuldas verdankt. Trotzdem ist sein Werk als innerlich selbständig anzusprechen, und das will unter solchen Umständen viel sagen. Für Löser war offenbar das Problem ‚Herostrat' durch Fulda keineswegs gelöst worden, und man kann ihm in diesem Empfinden nur recht geben. Er wollte tiefer bohren und kam bei seinem Beginnen dazu, die psychologischen Grundlagen Fulda gegenüber weitgehend zu vereinfachen. Fulda mußte, um die Tat zu erklären, die Herostrats Namen die Ewigkeit erobert hat, das Motiv verschmähter Liebe zu Hilfe rufen, ein Motiv, das überall, wo Ungeheuerliches gerechtfertigt werden soll, bei unsern Dramatikern als Requisit beliebt und geschätzt ist, das aber oft gerade die herben, harten Linien solcher Entwicklungen verwischt und zerstört. Löser verzichtet auf dieses Requisit, und in diesem Verzicht sehe ich einen der Hauptvorzüge seines Werkes. Sein Herostrat wird zum großen Zerstörer nur, weil er nicht zum großen Schöpfer werden kann, oder, noch klarer gesagt, weil er ein großer Schöpfer ist, dem es nur an der Möglichkeit fehlt, das innerlich Geschaute und Erlebte zur äußern Gestaltung zu bringen. Sein Hirn schafft, was seine Hand niemals schaffen kann, und doch fiebert diese Hand nach der großen, die furcht-

Digitized by Google

baren, seligen Schaffensqualen auslösenden Tat. Und es gelingt Löser, die Darstellung dieser unfruchtbaren Qualen so zu steigern, daß wir wissen: kommen muß die Tat, und ist es nicht eine verklärende Tat, so ist es ein Akt wild zerstörender Verzweiflung. So ist es im wesentlichen das Gebiet künstlerischen Schaffens schlechthin, das Löser beschäftigt, ein so dunkles, unbegreifbares Gebiet, ein noch fast unbetretenes Gebiet. Es gehört Mut dazu, sich hineinzuwagen, und weil Löser diesen Mut aufbringt und so kühn und frisch dem Problem ins Auge schaut, darum scheint mir sein Werk einen wirklichen Wert zu bergen. Manche Naivitäten, technische Unfertigkeiten, psychologische Unmöglichkeiten wollen diesen Wert schmälern; ganz verdunkeln können sie ihn nicht.

Eberhard Buchner

Hauptstädtisches Intermezzo in München

Ich liebe Berlin und ich liebe die Berliner, diese selten einmal großen, aber fast immer schlanken, diese auffallend schmallippigen, schnell sprechenden und noch schneller assoziierenden Menschen. Ich liebe sie — in Berlin. Aber, ich kann nicht anders, es ist eines der Lachfeste des Lebens, eine überwältigende Narretei, ein Fasching der Hundstage, wenn die Ferienzüge aus der Hauptstadt des Reiches in München ankommen und ihre Fracht ausspeien. Ich brauche sie nicht lange zu beschreiben, diese alpinistisch tuenden Telefondamen, diese Bankdirektoren, denen der Gamsstutz oder die Adlerfeder über den Zwicker nickt, diese bei Tietz zillertalerisch maskierten Kinder — sie sind oft geschildert worden. Die Mummerei läßt ja auch schon etwas nach und die bayrischen Herren Packträger bequemen sich wirklich schon zu ein paar nördlichen Endsilben.

Mitten in dieser grotesken Völkerwanderung aber sind diesmal, ganz unauffällig, ein paar Leute gekommen, die das breiteste Lachen auf lokalpatriotischsten Lippen verstummen machen und in ernst staunende Bewunderung von dem, was in Berlin geleistet wird, verwandeln mußten. Zuerst schob sich Albert Bassermanns hochragende, ein wenig in den Knieen wippende Gestalt durch das Gewühl. Und am nächsten Abend gab er im Volkstheater Hauptmanns Crampton. Blieb dann noch zwei Wochen hindurch da und machte den trotz oder gerade wegen des Künstlertheaters armseligen münchner Theatersommer reich durch zwei weitere Rollen: Stockmann und Biegler. Ich habe nur seinen Crampton genießen können, diese unerhört ergreifende Leistung, mit der ein Künstler die Größe und die Blöße aller Künstlernatur in eine Seele fängt und hinbreitet, aus weiblicher Hemmungslosigkeit und kindlicher Güte das Wunder eines zutiefst männlichen Menschen baut, von dem man, ohne einen Kohlestrich gesehen zu haben, glaubt, daß eine große schöpferische Kraft in ihm lebte, die nur die größere Gewalt des gewöhnlichen Lebens zerrieben hat.

Darauf aber folgte gleich ein ‚Gastspiel von Mitgliedern des Deutschen Theaters und der Kammerspiele zu Berlin' unter Leitung von Maximilian Burg und Regie von Albert Steinrück. Es war weniger erfreulich als jenes erste. Dort war man ja von vornherein nur auf Bassermann eingestellt und darauf gefaßt, daß die um ihn nur Stichwortträger sein würden; wegen eines einzigen Künstlers und einer einzigen Rolle ging man ins Volkstheater. Im Schauspielhaus dachte man Ensemblespiele zu sehen und Stücke vorgesetzt zu bekommen. Dem wurde aber nicht so: Herr Burg war wohl bloß zur Abrechnung

Digitized by Google

da und Herr Steinrück als eine Art Sitzregisseur. ‚Erdgeist' mit der Eysoldt und um sie her Steinrück, Biensfeldt, Ekert, Schildkraut ging als Vorstellung noch an. Dann aber tobten sich abwechselnd Schildkraut und die Wangel in Bombenrollen aus. Zu diesem Ende hatten sie aus der Repertoirerumpelkammer Reinhardts hervorgesucht, was ihnen passend erschien: Der ‚Kaufmann von Venedig' kam, rissig, verstaubt, ohne Kulissen, ohne Musik, ohne Porzia, ‚Der heilige Brunnen' zu einem Akt zusammengeknüllt zum Vorschein; dazu wurde ‚Angele' ohne Witz und Verve hingeschleppt, dazu Hals über Kopf ein so schwieriges Stück wie ‚Frau Warrens Gewerbe', ein solcher Schmarren wie ‚Simson' einstudiert; darauf bügelte Schildkraut seinen ‚Kettenglieder'-Lear auf neu, den er noch von Hamburg her auf Lager hatte — kurz es wurde ein Zustand, den durch Schauspielkunst Verwöhntere sich bald verbeten hätten, und den ein Wort von Wilhelm Michel sehr richtig als ‚Mimokratie' ansprach.

Das ist ein Wort, das gut bezeichnet, wie wenig das ganze Gastspiel noch mit Reinhardt zu tun hatte: sein Verdienst und die Stärke seiner Regie liegt ja gerade in der Unterwerfung des Einzelspielers unter die Totalität des dramatischen Kunstwerks; seine großen Erfolge errang er gegen die eigentliche, die echte Schauspielkunst; große, vollendete Einzelspieler hatte er nicht und brauchte er nicht. Jetzt hat er sie; teils sind sie — nicht rechtzeitig gestutzt — unter seiner Hand allzustark ins Kraut geschossen, teils sind sie fertig zu ihm gekommen. Für die erste Kategorie bietet die Wangel, für die zweite Schildkraut das beste Beispiel. Schon unter ihm blieben sie nicht mehr ganz hasenrein, schon in Berlin jagten diese beiden im ‚Kaufmann' nach Sonderapplaus: die eine durch ihre forzierte Heiterkeit in der Kemenate und ihre forzierte Hanswurstigkeit beim Kammergericht; der andre durch Einlage von allerhand mimischen Arien. Aber der von einer überlegenen Regie gerade noch unterdrückte Histrionentrieb, der in allen Mimennaturen gärende Machtwille drängte zu einer stärkern, einer explosiven Entladung. Hinc illae lacrimae: daher diese sommerliche Erholung in Bombenrollen, die andere schon längst abgespielt hatten.

Neu und interessant war vor den übrigen der Brachard Schildkrauts und die Warren der Wangel. Natürlich wurden es Leistungen sehr großen Stils, natürlich hatten diese Figuren Blut in allen Adern, Bewegung in allen Gelenken, Elektrizität in allen Nerven; die Rollen waren bis in die Epidermis ausgefüllt. Was fehlte, das war: ein letzter Hauch, das Pneuma, die Seele; und damit die Höhe des Menschlichen. Aber weil das nicht aus diesen Rollen selbst kommt, so ist Weniger hier geradezu Mehr gewesen. Weil Schildkraut aller Adel abgeht, deshalb war er ein besserer Jacques Brarchard, als Bassermann je sein könnte; und aus demselben Grunde war die Wangel besser als die Bertens, die die schöne Frau Kitty mit dem unschönen Gewerbe aus dem Parvenüproletischen ins heruntergekommen Aristokratische verschiebt; die Berteus hat den Hauch und hat Haltung, die Wangel aber die rauhe Hand und einen gemeinen Zug um den Mund. Lucie Höflich als Vivie, Steinrück, Ekert, Biensfeldt in verschiedenen Chargen gaben keinen Grund zu Revision oder Ergänzung der Beurteilungen, die oft und scharf hier gegeben wurden.

Als Gewinn dieses Gastspieles bleibt demnach: für München eine nahezu vollendete ‚Erdgeist'-Vor-

Digitized by Google

ſtellung und einige Einzelverkörperungen in einem Stil, der hier zu ſelten geworden iſt, um nicht trotz allen Einwendungen hohe Bewunderung und herzlichen Dank zu erwecken; für Berlin die Geſundung zweier hervorragender und notwendiger Kräfte von einer Art hitzigen Ausſchlags. Denn Schildkraut und die Wangel haben ſich in dieſem Monat an Starſpielerei ſo gütlich getan, daß ſie für den Winter doppelt fähig zur Einreihung in große Bühnenzuſammenhänge ſein werden.

Harry Kahn

Berliner Sommeroper

II

Nur das Genie und nicht der Fleiß ſteigert eine Kunſtleiſtung produktiver Art zur höchſten Wirkungskraft. Aber aus jeder Schöpfung reproduktiver Art ſpricht ſchon ein ſtarkes Kunſtempfinden, wenn ſie auch nur mehr Arbeitsluſt als Begabungsweite verrät und Haß gegen die Schablone, mühſeliges Erdenken ſeiner Nüanzierungen für ein trotziges Stürzen der Tradition und intuitives Erfaſſen der Kunſtwerkeſſenz einſetzt.

Solcher Art iſt die Regiebegabung des Herrn Hermann Gura. Seine Arbeit bildet eine gerade fortlaufende Linie, die glatt auf der Grenze zwiſchen Talent und Genie verläuft. Was ſich mit feinem Verſtändnis und Kenntnis der Szenengeſetze erreichen läßt, zeigte ſein Sommerwerk im Krollſchen Theater. Wenn auch nicht vollſtändig und in reinſter Kriſtalliſation. Denn die Mühſeligkeiten einer überhaſtet begonnenen und überhaſtet durchgeführten Opernleitung ließen keine vollkommene Talentäußerung zu und verfolgten mit der Tücke des Objektes ſeinen redlichen Willen. Aber aus allem ſprach ein liebenswürdiger Sinn und der Verſuch, das Beſtmögliche zu bieten.

Nun gab es und gibt es einige Schreier, die ſich beklagen, daß die zum erſten Male weitern Kreiſen Berlins und zugereiſten Sommerprovinzlern vorgeführten Muſikdramen Wagners nicht in jener reinen und ſtilgemäßen Vollendung gehört wurden, die man in Berlin erwarten darf und (angeblich) gewohnt iſt. Hier genügt zu erinnern, daß wochentags im Opernhaus oft ſehr unkönniglich gefocht wird, daß die von Muſikfeſttagen ausgeſchloſſene Mehrheit märkiſcher Kunſtfreunde ihren Wagner alſo doch nur in jener Stilloſigkeit kennen lernt, die ein täglich ſpielendes Muſiktheater nicht vermeiden kann. Und die gegen Gura erhobene Beſchuldigung, ſeine erhöhten Preiſe wären nicht niedriger als im Hülſenhauſe, iſt deswegen nichtsſagend und kaum ernſthaften Widerſpruches wert, weil nicht der (für die Großſtadt maßvolle) Preisſatz, ſondern die Monopoliſierung aller beſſern Kunſtwaren durch Geſetz und Geld für einen Ort die bedenklichſte Exkluſivität geſchaffen hat. Weil der Faſſungsraum eines einzigen Wagner ſpielenden Theaters für drei Millionen Einwohner und hunderttauſend Monatsfremde längſt nicht mehr reicht und die legendäre Schwierigkeit, einen Platz zu ergattern, die Maſſe vom Hauſe des Königs fernhält. (Solche Gedankengänge im Unterbewußtſein des Publikums muß man beachten, wenn man den Zulauf verſtehen will, den kein Reklametamtam erweckt hat.) Aber wird denn in Prag, Breslau, Bremen, Stuttgart, Köln, Leipzig oder Weimar ſo viel beſſer geſpielt, daß den hungrigen Seelen Neudeutſchlands größter Muſikdramatiker dort nicht, wohl aber hier verleidet werden konnte, wie einige Leute jammerten? Nein, es iſt eitel Unſinn. Die Aufführungen differierten wohl ihrem Niveau nach in ſtärkſtem Grade. Aber die Premiere der ‚Walküre‘,

Digitized by Google

zum Exempel, oder des ‚Lohengrin' waren vortrefflich geraten. Und die gespannteste Aufmerksamkeit und der ostentative Jubel zum Aktschluß zeigten mir auch noch in spätern Vorstellungen die Freude, Begeisterung und Aufnahmefähigkeit des mit Textbüchern, Klavierauszügen und Opernführern reichlich ausgerüsteten Publikums.

Neben Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Walküre, Meistersinger) wurde Mozart (Don Juan, Figaro) und Verdi (Troubadour, Traviata, Rigoletto), Rossini (Barbier von Sevilla), Bizet (Carmen), Leoncavallo (Bajazzi), leider auch Mascagnis Musikfudelei und die Goethebegeiferung des Ambroise Thomas gespielt. Nicht immer glücklich. Aber mit viel Liebe und Fleiß. Und der Eifer des in aller Eile zusammengestellten, von Herrn Gille sehr geschickt gedrillten Orchesters verdient alles Lob.

Gäste kamen und Gäste gingen. Nach d'Andrade mit seiner schon ein bischen abgestandenen Champagnerromantik; nach Lilli Lehmann, die wie die leibhaftige Melpomene, groß, hehr, anbetungswürdig, über die Bühne schritt; nach Franceschina Prevosti, die immer reicher und vollendeter Dumas spielt, je weniger sie mit Verdi allein wirken kann; nach Ottilie Metzger-Froitzheims erdkräftiger genialischer Spielkunst: nach allen diesen kam für Berlin ein Neuling. Der Tenor Heinrich Knote. Er hat eine wohlgepflegte, starke, leidenschaftliche, umfangreiche Stimme. Der Timbre ist hell, oft weich und gedrückt. Das Spiel ist ganz unzulänglich, die Gestaltungskraft gegenüber Wagners Sprachgesang ohnmächtig, aber beflügelt und veredelt von Manricos Leonorenliebe. Und sein Auftreten wurde unglücklicherweise meist von der überragenden Persönlichkeit der Frau Langendorff erdrückt. Sie ist die reifste Künstlerin des Ensembles. Nicht mehr jung; aber mit prachtvollem Stimmmaterial begabt und intelligenter Darstellung fähig. Ihre Ortrud ist voll rassigster Dämonie (im Gesange zumindest; an die dramatische Gewalt der Mildenburg darf natürlich nicht erinnert werden), ihre Azucena großzügig, schaurig, von ungeahnter Wirklichkeit. Und ihre untheatralisch-vornehme Individualität wird den vielen vom heuchlerischen Götzekult Angewiderten in unserm Opernhause sehr willkommen sein. Bei dem Seltenheitswert einer schönen, echten Tenorstimme erweckt Herr Sembach die angenehmsten Hoffnungen. Herr Gregor täte gut, ihn zu engagieren. Und die andern Mitglieder des recht umfangreichen Ensembles? Von der ungewöhnlichen Talentlosigkeit des Herrn Siewert abgesehen, einige sehr akzeptable Künstler und manches Talent. Und wo die Kräfte fehlten, war doch überall der gute Wille zu loben.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Herbert von Berger: Befreiung, Drama. Berlin, Schauspielhaus.

D. S. Mereschkowsky: Paul der Erste, Drama. Berlin, Berliner Theater.

Hans Otto: Don Juans letztes Abenteuer, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Digitized by Google

Gustav Wied: Scharmützel, Komödie. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

22. 7. Kurt Neurode: Ein Ehrenwort, einaktiges Schauspiel. Breslau, Sommertheater.

4. 8. Freiherr von Schlicht und Walter Turszinsky: Der Kaisertoast, Lustspiel. Norderney, Kurtheater.

2. von übersetzten Dramen

Henry Lastoc und Edmond Revelles: Drahtlose Telegraphie, Schwank. Magdeburg, Zirkustheater (durch das wiener Intime Theater).

Neue Bücher

Antike

Hermann Baumgart: Elektra. Betrachtungen über das Klassische und Moderne und ihre literaturgeschichtliche Wertbestimmung.

Adolf Müller: Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart. Kempten, Josef Kösel.

Dramen

Ferdinand Feldegg: Retter, Vier Lebensbilder. Wien, Akademischer Verlag.

Fritz Herz: Lorenzaccio, Schauspiel, unter Zugrundelegung des gleichnamigen Dramas von Musset. Charlottenburg, Vita.

Joseph Lauff: Der Reichsgraf, Bürgerliches Schauspiel. Köln, Albert Ahn. 152 S. Mk. 2,—.

Gotberga, Dramatisches Gedicht. Köln, Albert Ahn. 78 S. Mk. 1,50.

Otto Oertel: Die Waldschnepfe, Drama. Charlottenburg, Vita. 103 S. Mk. 2,—.

Zeitschriftenschau

Aesthetik

Georg Simmel: Vom Realismus in der Kunst. Morgen II, 31.

Bühnenkunst

Georg Stellamus: Szenische Ausstattung. Grenzboten LXXVII, 37.

Ernst Wachler: Drama und Ausstattung. Eckart II, 10.

Dramatik und Dramatiker

Herbert von Berger: Poetischer Stil. Deutsche Revue XXXIII, 8.

Nikolaus Fey: Otto Ludwig und Henrik Ibsen. Ueber den Wassern I, 11.

Archibald Henderson: Oscar Wilde als Dramatiker und Mensch. Deutsche Revue XXXIII, 7.

Constantin Hilpert: Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 3.

B. Stein: Hermann Sudermann. Gral II, 9.

A. Stockmann: Oscar Wilde. Stimmen aus Maria-Laach LXXV, 1.

Hebbel

Julius Bab: Thomas Theodor Heine kontra Friedrich Hebbel. Spiegel I, 8.

Paul Bornstein: Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Literarisches Echo X, 21/22.

München

Lion Feuchtwanger: Vademecum für Herrn Friedrich-Freksa, einen Dramatiker und Pamphletisten zu München. Spiegel I, 8.

Harry Kahn: Berlin-München. Spiegel I, 8.

Oper

Wilhelm Altmann: Briefe Meyerbeers an Gottfried Weber. Musik VII, 20/21.

Lothar Brieger-Wasservogel: Das Problem Peter Gast. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 30/31.

Adolf Sandberger: Rossiniana. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IX, 10/11.

Todesfälle

2. 8. Leo Friedrich in Wien. Geboren am 6. Mai 1842 in Wien. Dramatischer Lehrer.

Nachrichten

Die Gründung der gemeinnützigen Aktiengesellschaft Märkisches Wandertheater (höchstens vier Prozent Dividende) hat nunmehr stattgefunden. In den Aufsichtsrat, welcher in kürzester Zeit durch Zuwahl einer größern Anzahl von Personen, namentlich aus der Provinz Brandenburg, vervollständigt werden soll, sind vorläufig die Herren Reichstagsabgeordneter K. Schrader, Bankier Oskar Nelke und der Direktor des Schillertheaters Dr. Raphael Loewenfeld gewählt worden.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lession, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 35
27. August 1908

Theatertrust / von einem Clown

Bei uns vollständig ausgeschlossen!" schreien die einen und werfen sich in die Brust: „Die Kunst!" „Bei uns leider nicht möglich!" wimmern die andern und seufzen: „Die Eifersucht, der Neid!" Zwischen beiden aber stehen die Bühnenmitglieder mit hängenden Köpfen, geduldig wartend, ob und wann der Streich auf ihre Häupter herabsausen wird. In Zeitungen und Cafehäusern wird häufig das Hin und Wider breitgetreten. Nun, wen ließe es wohl nicht vollkommen gleichgiltig, wenn er eines Morgens aus einer Zeitung erführe, daß durch den Trust Carusos Honorar von 10000 Mark für den Abend auf 1000 Mark herabgedrückt ist, daß Kainz nur noch 500 statt 1800 Mark erhält und Bassermann statt 40000 nur noch 20000 Mark Gage. Wahrhaftig, die Kunst wird darunter nicht leiden. Aber auch der Masse der Bühnenmitglieder wird kein Trust Schaden bringen.

Der Theatertrust hat zwei gute Eigenschaften, die unserm Theaterleben vollständig fehlen: Aufrichtigkeit und Großzügigkeit. Er ist aufrichtig, weil er ohne Umschweife das Deckmäntelchen der Kunst verwirft, hinter dem sich so schämig unsre deutschen Unternehmer verkriechen, hinter dem sie unsrer altmodischen Moral so bieder ein Schnippchen schlagen. Er ist aufrichtig, weil er ohne jede Sentimentalität erklärt: Kunst ist uns gleichgültig, Kunst ist euch gleichgültig; ihr wollt euch unterhalten, wir wollen das ausnützen. Und nachdem er das eingestanden hat, geht er ganz schnurgerade auf sein Ziel los: nämlich trachtet, so viel und so rasch als möglich dieses Unterhaltungsbedürfnis zu verwerten und auszubeuten. Darin liegt Großzügigkeit. Daran vermag auch der hämische Vergleich mit der Standart Oil Company nichts zu ändern. Man hat eben bei uns zu Lande im allgemeinen und beim Theater ganz besonders keinen Sinn für Großzügigkeit; man hat beim Theater die Sucht, alles zu verkleinern, herabzuziehen und lächerlich zu machen. So erging jüngst eine Umfrage an die deutschen Direktoren und Intendanten, ob ein Trust bei uns möglich sei

Digitized by Google

und wie sie sich dazu stellten. Die Herren Hoftheaterintendanten sträubten begreiflicherweise die Federn und schlugen ein stolzes Rad. „Wo bliebe da die deutsche Kunst?!“ schnarrten sie einstimmig, die kurzsichtigen Toren. Aber wehe, wenn in ihrem Budget ein Defizit entstünde, wie sie da der deutschen Kunst ohne Skrupel die Flügel kappen und — ad majorem artis gloriam — die Preise erhöhen würden! Auch die Privatdirektoren hängten sich großenteils jenes fadenscheinige Deckmäntelchen um und wandelten mit Leichenbittermienen — als ob sie schon am offenen Grabe stünden — in allen Tonarten bis zum Ueberdruß jenes Leitmotiv vom Ruin der Bühnenkunst ab, weil sie von vornherein den Trust für unmöglich halten und sich daher mit dem billig zu erlangenden Heiligenschein des Kunstverteidigers umgeben wollen. Einige wenige nur, wie Hans Gregor und Sigmund Lautenburg waren Feuer und Flamme für die Idee, „daß sich die Unternehmer leichtere Existenzbedingungen auf Kosten der Kunstproduzenten erstreiten“ (wie Gregor schrieb). Aber sie seufzen gleichzeitig: Drüben, da hat Herr Hammerstein in dieser Saison schon wieder sechs neue Opernhäuser gegründet; ja, wenn man mich zum Hammerstein Europas machte, dann ließe sich wohl über einen Trust reden, aber so . . . ? „. . . Ob es unmöglich wäre, wage ich nicht leichthin zu entscheiden. So sympathisch mir die Erstrebung eines Trustes auch ist, so sehr sie mir ‚ein Ziel, aufs Innigste zu wünschen‘ scheint, so pessimistisch stehe ich — bei den herrschenden Verhältnissen, wo meist die Person schwerer wiegt als die Sache — der Erreichung dieses Zieles gegenüber!“ (Lautenburg.) Heuchler und Schelme!

Auch Autoren wie Halbe, Wilbrandt, Wildenbruch — sogar Freiherr von Schlicht, befürchten durch den Trust einen Niedergang der Kunst und nennen ihn „das größte Unglück, das die deutsche Bühne treffen könnte“. Auch diese Angaben will ich prüfen und beleuchten, bevor ich meine eigene Anschauung über die Trustidee entwickle. Es liegt mir vollkommen fern, mich plötzlich zum Vertreter der ‚armen, notleidenden‘ Theaterdirektoren aufwerfen zu wollen; aber da kamen jüngst auf einer Versammlung des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren Dinge zur Sprache, welche die Anschauung der Autoren in einem eigentümlichen Lichte erscheinen lassen. Da beklagten sich nämlich die Theaterdirektoren bitterlich darüber, daß ihnen die Vertreter der Autoren, die Herren Eirich in Wien, Felix Bloch Erben (Inhaber Sliwinski) in Berlin und andre, sogar für gesetzlich tantiemenfreie Stücke Prozente abnehmen, welche die Direktoren zu zahlen gezwungen sind, da sie sonst von den Firmen das Aufführungsrecht für die neuern Stücke, von denen die Direktoren leben, nicht erhalten. Solche widerrechtlich eingezogenen Beträge müssen von den Direktoren, wenn sie die Direktionen niederlegen, auf prozessualem Wege von den Vertretern der Autoren wieder herausgepreßt werden. Diese sichern sich und ihre Klienten, die Trustgegner aus heiligen Motiven, die Engel an Unschuld und Reine, dagegen, indem sie Generalverträge mit den Direktoren abschließen, in welchen ausdrücklich auch eine Bezahlung für honorarfreie Stücke vor-

Digitized by Google

geſehen iſt. Eine beliebte Gewohnheit dieſer Verleger iſt es auch, Direktoren, die ein Zugſtück kaufen wollen, zu zwingen, gleichzeitig mit dieſem für teures Geld irgend einen andern Schund zu erwerben und aufzuführen — für die Vertreter der Leute, die um die deutſche Bühnenkunſt ſo ängſtlich beſorgt tun, gewiß ein höchſt ſonderbarer Vorgang. Schelme und Heuchler! *)

Die wichtigſte Frage iſt nunmehr wohl die nach der Wirkung des Truſtes auf die Lage der Schauſpieler, die nächſte nach der Möglichkeit einer Truſtbildung bei uns und die weitere, ob eine ſolche Bildung wirklich eine Gefahr für das Theater bedeutet. Die Wirkung des verſchrieenen Truſtes würde für die Schauſpieler in jeder Beziehung vorteilhaft ſein. Zu leiden hätten nur die reiſenden Größen in ihrer nimmerſatten Geldgier. Die Maſſe der Bühnenmitglieder aber würde mit dem Truſt ſicher nicht ſchlechter fahren, als mit der Unzahl raubluſtiger, kleiner Unternehmer. Sie hätte ſogar den Vorteil für ſich, daß der Druck eines Truſtes ſie zu einer großen Abwehr-Organiſation zwingen würde, nachdem das Vorurteil und das Deckmäntelchen der Kunſt — ein Haupthindernis des Zuſammenſchluſſes der Bühnenmitglieder, wie ich bereits in einer früheren Schrift ausführlich nachgewieſen habe (Moderne Sklaven, Seite 20) — durch ihn offenſichtlich beſeitigt worden wäre. Es würde dann der Unternehmer-Truſt einem Mitglieder- und Autorenverband gegenüberſtehen, ſo daß man — da drei ſich leichter einigen als zehntauſend — ſehr bald zu einem erträglichen modus vivendi gelangen würde, der für jeden Lebensbedingung

*) Ich halte es für nötig, hier eine markante Stelle aus den Verhandlungen des genannten Verbandes wörtlich anzuführen.

Direktor Karczag: Ein Direktor iſt heute nicht erſchienen, weil er fürchtet, daß er ſonſt von Doktor Eirich keine Stücke mehr bekommt.

Direktor Aman: Solche Eirichs hat es immer gegeben und wird es immer geben.

Direktor Karczag: Die Autoren müßten da ſelbſt auch etwas tun. Es iſt doch genug, wenn ein Autor eine Million Mark mit einem Stück verdient, wie dies mit ‚Alt-Heidelberg' der Fall war.

Direktor Rainer Simons: Die eigentlichen Quäler ſind doch die Sliwinskis in Berlin.

Dr. Glaſer: Eirich iſt hier wirklich blos ein Sammelname. Er handelt ja nur im Auftrage andrer. Geſtern wurde hier die Frage aufgeworfen, ob man dem Dr. Eirich nicht mit einem Boykott beikommen könnte. Dieſe Frage iſt nicht von der Hand zu weiſen. Gegenüber der Macht eines einzelnen muß ſich eine andre Macht organiſieren.

Und dieſe Organiſation iſt ſeither auch wirklich zuſtande gekommen, indem ſich die Herren Karczag und Wallner mit dem ‚Quäler Sliwinski' dem Auftraggeber Dr. Eirichs, zu einem kleinen Truſt von vier Theatern und zwei Verlagen verbanden, während Dr. Eirich ſelbſt auf die gegen ihn erhobenen Anwürfe in einem Schreiben an die Zeitungen repliziert: „. . . ich habe das Intereſſe der Autoren, ſowie ihrer Witwen und Waiſen zu vertreten und nicht dasjenige der Direktoren. Deswegen werde ich mich auch in meinem Vorgehen nicht irre machen laſſen."

Digitized by Google

wäre. Der Unternehmer-Trust würde also durch die Offenheit, mit welcher er wirtschaftliche Ziele verfolgt, eine große Vereinigung der ‚Kunstproduzenten' befördern, ja geradezu hervorrufen, und deshalb brauchen die Schauspieler vor dem Trust nicht zu zittern. Ob er aber möglich ist? Daran zweifle ich nicht. Mehr als das: ich bin sogar sicher, daß er kommen wird, früher oder später; je früher, desto besser; vielleicht früher als man glaubt! Nur wird es zunächst irgend ein Trust sein, nicht der, nicht dieser, kein Unternehmer-, kein Spekulations-Trust, vor dem die Schlichts und Kadelburgs und Carusos zittern. Der wird erst als Folge der andern entstehen. Es wird ein Kunsttrust sein, ein Trust der Kunstfreunde über ganz Deutschland hin, ein Trust, der kein Unglück für unser deutsches Theater sein, sondern erst seine Erschaffung als Kunstinstitut vorstellen, der eine heute noch ungeahnte Blüte, einen Höhepunkt des Theaters bringen, ein neues klassisches Zeitalter unsrer Literatur hervorrufen, einen Kulminationspunkt deutscher Kultur bedeuten wird. Es wird sich nämlich eine reinliche, saubere Scheidung von Kunst und Unterhaltungsspekulation vollziehen; eine Scheidung, welche die Amerikaner nicht nötig haben, weil ihrem Theater selbst die Ansätze und Keime von Kunst die bei uns doch recht reichlich vorhanden sind, fehlen; eine Scheidung, die dem Theater unendlichen Vorteil bringen muß, indem durch Abtrennung des hinderlichen Ballastes jedem von beiden — sowohl der Kunst, als auch dem Geschäft — die Möglichkeit und Bedingung individueller großzügiger Entwicklung geschaffen, die Fähigkeit des ungehemmten Auftriebes verliehen wird, welche durch die unnatürliche Zusammenkoppelung so wesensfremder Elemente bisher unterbunden wurde. Aus den ersten Anfängen des künstlerischen Theaters aber wird sich sehr schnell, sofern sich der richtige Mann mit der großen werbenden Persönlichkeit, mit der Kraft des künstlerischen Gedankens findet, ein starker über ganz Deutschland, vielleicht auch über Oesterreich reichender ‚Verein Künstlerisches Theater' entwickeln, an dem sich alles, was für Deutschlands Kunst, Kultur und Größe Interesse und Verständnis hat, beteiligen wird, vom einfachen Arbeiter an, der für eine halbe Mark Mitglied wird, bis zum reichen Kunstfreund, der bereit ist, Tausende für Kunst zu opfern, bis zu denen, die stolz darauf sein werden, die geistige Wohlfahrt ihrer Völker unter ihrer Regierung emporblühen zu sehen.

Den Mann mit der werbenden Persönlichkeit und der künstlerischen Kraft haben wir heute: es ist Max Reinhardt. Wer wird der Mäcen sein, der die ersten Anfänge unterstützt, der diese erste, hilflos in die Welt hinausgestoßene Idee aufnimmt und großzieht? Wird es ein Fürst sein, wird eine Stadt oder ein Staat zuerst die Bedeutung des Künstlerischen Theaters und des deutschen Theatertrusts erkennen?

Aus einer Broschüre, die unter dem Titel ‚Künstlerisches Theater' nächstens bei Oesterheld & Co., Berlin, zum Preise von fünfzig Pfennigen erscheint.

Digitized by Google

Altweibersommer

Der schmerzhafte Uebergang aus dem vorwiegend vegetativen Leben der Sommermonate in die Unvernunft der winterlichen Berufsübung iſt uns diesmal ein ganz kleines bischen erleichtert worden durch die amtliche Bekanntmachung, daß Herr Ludwig Barnay aufgehört habe, Direktor der königlichen Schauſpiele zu ſein. Für einen Augenblick dämmerte ein leiſer Hoffnungsſchimmer. Wie, wenn ein Nachfolger gefunden würde, der es verſtünde, dieſes koſtbare Material endlich einmal auszubeuten! Er hätte es wirklich nicht ſchwer. Kein Menſch würde ihm eine revolutionäre Geſinnung abverlangen. Er könnte nach oben ſchmiegſam und literariſch ſo unſchuldig wie möglich ſein und dennoch die Ehre eines Theaters von der ruhmvollen Vergangenheit des Schauſpielhauſes retten. Zum hundertſten Mal: Er brauchte nur Matkowsky in den Mittelpunkt des Enſembles zu ſtellen und in dieſem Enſemble Männer wie Vollmer, Sommerſtorff, Pohl, Patry, Kraußneck, Keßler, Frauen wie die Butze, die Poppe, die Schramm mehr und einſichtiger zu beſchäftigen. Mit einer ſolchen Truppe wäre eine Erneuerung des klaſſiſchen Repertoires ohne weiteres zu unternehmen, wären Aiſchylos und Sophokles, Calderon und Shakeſpeare, Leſſing und Schiller, Goethe und Grillparzer, Kleiſt und Hebbel durchaus würdig wiederzugeben. Als ich es vor drei Jahren für gewiß erklärte, daß dieſe Leiſtung, ja daß überhaupt irgend eine Leiſtung von Herrn Barnay nicht zu erwarten ſei, wurde ich der gehäſſigen Voreiligkeit beſchuldigt. Die Zeit hat mich in einem Grade beſtätigt, daß der Nachfolger, wer immer es ſei, und was er auch treibe, das künſtleriſche Niveau nur heben kann.

Inzwiſchen wird die Erneuerung der Klaſſiker in der Schumannſtraße fortgeſetzt. Aber was dieſer Altweibersommer bisher gezeitigt hat, dient mehr zur Vervollſtändigung als zur Vertiefung des Repertoires. Der Autor der Reinhardtſchen Vorſaiſon heißt Grillparzer. Hier hätte die Dramaturgentrias einmal ihre theatergeſchichtliche Bildung verwerten und rechtzeitig allerhand Aufklärungen geben ſollen. Die Grillparzer-Begeiſterung der achtziger Jahre war der unvermeidliche Rückſchlag auf die Grillparzer-Gleichgültigkeit der vorausgegangenen Jahrzehnte. ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ kam nicht früher als dreiundvierzig, ‚Das goldene Vließ‘ erſt ſiebzig Jahre nach der Entſtehung zum erſten Mal auf eine berliner Bühne. Daß man dieſen und andern Grillparzerſchen Dramen nachhaltige Erfolge bereitete, das hing zuſammen mit der Zeitſtrömung, über Schiller die Achſeln zu zucken und ſich intimerer pſychologiſcher Zergliederung hinzugeben. Aber dieſe Erfolge mußten in dem Maße ſchwächer werden, als Ibſen und

Digitized by Google

Hebbel durchdrangen. Vor ihrem Tiefblick wurde Grillparzers Seelenkennerſchaft unbeträchtlich, vor ihrer ethiſchen Härte ſeine gefügige Halbheit bekämpfenswert. Heute gar, wo ein Theater faſt allein von Ibſens Altersdramen exiſtiert, wo ‚Judith' und ‚Gyges' ohne ſenſationelle Lockmittel Fuldaſche Aufführungsziffern erreichen: heute Grillparzer aufzuführen, iſt bereits wieder ein Wagnis, in das man ſich nur mit den blankſten und ſchärfſten Waffen begeben darf.

Den erſten Gang hat Reinhardt verloren. Ich habe jedes Verſtändnis für eine Seele, die es Anfang Auguſt zwiſchen Helgoland und Fanö reizvoller findet als zwiſchen Seſtos und Abydos. Dann bleibt man eben noch ein paar Wochen auf Sylt. Aber ſobald der Entſchluß gefaßt iſt, ſchon jetzt wieder Kunſt zu machen, ſcheint mir eine innere Beteiligung unerläßlich, die in dieſer Eröffnungsvorſtellung nicht zu bemerken war. Wer immer ‚Des Meeres und der Liebe Wellen' zu verantworten hat: er hätte ſich über das Weſen des Liebesgedichts klar werden, hätte ſich irgend einer Auffaſſung zuneigen müſſen. Man kann den Ton auf die Lyrik legen, oder man kann die dramatiſchen Akzente verſtärken; man kann das Wienertum der Geſtalten hervorkehren, oder man kann ihre klaſſizitiſche Hülle betreuen. Ein genialer Regiſſeur wird vermutlich das eine tun und das andre nicht laſſen. Reinhards Regiſſeur hat das eine nicht getan und das andre gelaſſen. Die fünfte Aufführung, die ich ſah, war, alles in allem, ein ſtimmungs- und charakterloſer Miſchmaſch. Damit rühre ich gleich an einen Übelſtand des Deutſchen Theaters, den es endlich abſtellen muß, wenn es ſeinen Ruf nicht ruinieren will: je weiter ſich die Aufführungen von der Premiere entfernen, deſto mehr verkommen ſie. Es ſollte ſelbſtverſtändlich umgekehrt ſein. Dieſer neumodiſche Brauch muß ſeine Bequemlichkeiten haben, da ſelbſt der ſolide Brahm ihn mehr und mehr befolgt. Es wäre auch wenig einzuwenden, wenn ſolche minderwertigen Vorſtellungen zu herabgeſetzten Preiſen ſtattfänden; und ſogar die vollen Preiſe wären gerechtfertigt, wenn auf dieſe Weiſe junge Talente ſich bewegen lernten. Aber junge Talentloſigkeiten, ja Unmöglichkeiten? Daß Pagoy nicht mehr Heros Vater war, iſt unerheblich. Janthe iſt ſchon wichtiger. Sie rückt mit der zweiten Hälfte in den Vordergrund, und niemand anders als ſie beherrſcht den Ausgang der Tragödie. Meine Zufalls-Janthe würde in der Provinz gekündigt werden. Ich weiß nicht, ob ſie den entſcheidenden Schlußvers überhaupt geſprochen hat. Bei dieſer Vorſtellung konnte ſich jedenfalls, ebenſo ſehr wie die Bildſäule des Eros, Reinhardt getroffen fühlen von der vorwurfsvollen Frage: „Verſprichſt du viel und hältſt du alſo Wort?"

Die ideale Janthe wäre Fräulein Eibenſchütz geweſen. Aber ſie gab

Digitized by Google

Hero, ſchön wie Hebe blühend. Das iſt ein zweiter Fehler von Reinhardt: Augenſtrahl iſt ihm verliehen, wie dem Luchs auf höchſtem Baum, ſobald es gilt, eine unerkannte Begabung zu erkennen; aber dieſer erſtaunlichen Fähigkeit entſpricht leider nicht immer ſeine Fähigkeit, die Begabung zu entwickeln. Zu ſchnell verliert er entweder die Luſt an ihr oder den Blick für ihre Grenzen. Das betrüblichſte Beiſpiel iſt für den erſten Fall Frau Durieux, die viel mehr als eine amüſante Spezialität, die eine ſchauſpieleriſche Kraft von ſeltener Urſprünglichkeit und Fülle iſt, und mit der neuerdings überhaupt nicht mehr gerechnet zu werden ſcheint; für den zweiten Fall Fräulein Eibenſchütz, die im guten alten Sinne eine Naive von lieblichſter Jugend und Anmut iſt, und aus der man mit aller Gewalt eine tragiſche Liebhaberin machen will. Das Malheur iſt nun nicht einmal ſo ſehr: daß wir keine tragiſche Liebhaberin erhalten, das Malheur iſt: daß wir die Naive verlieren werden. Die Überſpannung muß ſich rächen. Hero hat es ja noch viel ſchwerer als Julia. Sie ſteht in keiner bunt- und wildbewegten Welt und hat keinen ebenbürtigen Gefährten: ſie ſoll die Dürftigkeit und Monotonie eines Grillparzerſchen Griechenlands beleben und für die Inferiorität des Geliebten aufkommen, und ſie ſoll ſich dabei einer Vers- und Geberdenſprache bedienen, die bei Wedekind nicht zu lernen iſt. Vielleicht hätte Wendla Bergmann gut getan, gerade den ſtiliſtiſchen Teil ihrer Aufgabe ganz fallen zu laſſen. Dann wäre am Ende eine Figur entſtanden, die mit der Figur des Dichters nicht viel Ähnlichkeit, aber wenigſtens in ſich eine vollkommene Realität gehabt hätte. Nur daß dazu wahrſcheinlich eine Bühnenſicherheit gehört, die Fräulein Eibenſchütz noch nicht erworben hat, oder ein Wagemut, den ihr nur Reinhardt ſelbſt und keiner ſeiner Unterregiſſeure ſuggerieren könnte. Wie ſie ſich unter dieſer ſubalternen Leitung fruchtlos mühte, zu ſchreiten ſtatt zu gehen, zu deklamieren ſtatt zu ſprechen, zu blicken ſtatt zu ſehen: das zu beobachten, war eine Pein, die dadurch nicht gelindert wurde, daß die holde Peinigerin erſichtlich mit ſich ſelber Mitleid hatte. Für die Männer war da nicht mehr viel zu retten. Immerhin hätte Leander eine deutlichere Phyſiognomie haben können, als ihm Herr Henrich in ſeiner Zurückhaltung zu geben vermochte, und wenn dem Oberprieſter des Herrn Diegelmann die Dinge in ihrem bedauerlichen Verlauf über den Kopf wuchſen, ſo ſpricht das zwar für die Gradlinigkeit ſeines Naturells, aber gegen ſeine Charakteriſierungskunſt, von der hier eine jeſuitiſche Denk- und Handlungsweiſe gefordert wurde. So war ſchließlich einzig Herr Wegener ganz auf der Höhe. Sein Naukleros iſt ein Menſch, wie man ihn zum Freunde wünſcht: ein lachendes Gemüt und ein grundzuverläſſiger Kern. Aber muß man Stücke ſpielen, in denen man nur eine Nebenrolle wirklich beſetzen kann?

Digitized by Google

Die Firma Wauer/ von Otto Kienſcherf

Um den Theaterkunſtkörper kann es ſchwerlich gut ſtehen. Ernſt zu nehmende Diagnoſtiker, die von Kunſtphyſiologie etwas verſtehen, hegten längſt ſchon ſchwerwiegende Bedenken, trotzdem der Organismus ſeinem Ausſehen nach vorzüglich gedieh; eigentlich beſſer gedieh, als jemals. Aber zwiſchen den phyſiſchen und geiſtigen Funktionen beſteht augenſcheinlich ein betrübendes Mißverhältnis, das zu bekämpfen ſchon aus Gründen einer vernünftigen kulturellen Oekonomie geboten wäre. Die Herſtellung des durchaus wünſchenswerten Gleichgewichts könnte auf zweierlei Art geſchehen: entweder man ſetzt die Körperernährung entſprechend der mindern geiſtigen Leiſtung einfach herab, oder man bemüht ſich um Erhöhung des geiſtigen Niveaus im Verhältnis zum Wert des Nahrungsverbrauchs. Beträchtliche Köpfe waren und ſind für den erſten Weg. Er hat das Gute, daß er keine Probleme bietet und — kein Riſiko. Der mögliche Verluſt an äſthetiſchen Werten ſei auf andern Gebieten auszugleichen — meinen ſie. Zahlreicher ſind die Befürworter des zweiten Behandlungsplans, aber — leider — auch intellektuell ungleichartiger und uneiniger unter einander. Im Grunde hält jeder den andern für einen Toren, wenn nicht für einen Schelm; mindeſtens jeder Dritte ſich ſelbſt aber für den Meſſias, der die Herrlichkeit des künftigen Reichs — die erſehnte ‚Schaubühne der Zukunft‘ — heraufzuführen auserwählt ſei. Und alle umſtehen den emſig dem Geſchäft des Stoffwechſels obliegenden Patienten und betaſten und behorchen ihn und belauern ſeine Verdauung mit Geſten edler Bekümmernis und brauen Tränklein und machen Anſtalten. Mehrere, die dem Kranken des Gedränges wegen nicht ſo dicht zu Leibe können, ſchreiben Rezepte, lang und — wie Rezepte ſein müſſen — ſchwer zu entziffern.

Auch ein ungemeiner Anſtaltenmacher und Rezeptfabrikant iſt Herr William Wauer. Er gibt keine Ruhe und ſetzt ſeinen Kampf um den Ruhm, der Erfinder der neuen und allein wahren Schauſpielkunſt zu heißen, unentwegt fort. Offenbar verſteht er ſich meiſterlich auf die Grimaſſe, und an gutgläubiger Gefolgſchaft fehlts ihm nicht. Dazu ein Fähnlein enttäuſchter Schmäher, die ihm die Dornenkrone des unverſtandenen Propheten flechten — wie ſollte er nicht am Ende ſelber glauben, was er ſeine Getreueſten zu ſagen heißt. Sein ergebenſter Bannerträger iſt Herr Karl Vogt, ein gewandter junger Mann, der mit einer bemerkenswerten Anſchmiegſamkeit die Botſchaft des Meiſters zu verdeutlichen ſtrebt. Aber dieſe Deutlichkeit iſt ihr Unglück. Es zeigt ſich, daß die neue Lehre eine kecke Gruppierung alter Weisheiten iſt, denen durch einen blinkenden Aufguß ſchäumender Wortverbindungen die dralle Friſche einer Neugeburt aus dem Geiſte des großen Offenbarers Wauer angefärbt wird.

Nachdem der ‚veredelte Dilettantismus‘ des weiland ‚Künſtleriſchen Theaters‘ ſich des Vertrauens ſeines Erfinders nicht gewachſen erwieſen

Digitized by Google

hat, wird uns in einer bei Pribers und Lammers erschienenen Schrift ‚Schauspieler-Kunst, Eine Hochschulfrage von Karl Vogt' eröffnet, daß Wauer nun die Schaffung einer wirklich hohen Schule für Schauspielkunst — oh nein: Schauspieler-Kunst! — „ebenfalls für unbedingt nötig hält". Mit diesem ‚ebenfalls' verzichtet Herr Wauer übrigens großmütig auf die Originalität des Hochschulgedankens, der sich allerdings auch schwer seiner Ehrwürdigkeit hätte entkleiden lassen. Am Wege zum Zauberland des Theaters lauert ein nichtswürdiger Unhold, so da heißt ‚Dramatischer Unterricht', und treibt, jedermann gefällig und feil, sein Lug- und Truggewerbe. Die Wenn und Aber dieses Themas sollen hier nicht erwogen werden. Daß ich unterscheiden kann, brauche ich nicht zu betonen. Auf dem Gemeinplatz der Verwerfung dieses Uebels steht auch William Wauer. Aber er steht nicht blos und klagt an: er fühlt in sich den Willen zur Tat und den heiligen Drang des Anstaltenmachers. Wenn nicht alles täuscht, so werden wir, ehe die letzte Schwalbe gen Süden zieht, die Gründung der Hochschule, wie sie als eine dunkle ‚Frage der Zeit' seit anderthalbhundert Jahren in der deutschen Theatergeschichte Antwort heischend umgeht, erleben. W. W. w. w. = William Wauer wirds wagen!

Die materiellen Grundlagen des Unternehmens, das natürlich in engstem Zusammenhang mit den ‚Populären Kammerspielen' im Theater an der Spree stehen wird, werden nicht enthüllt. Sie sind wahrscheinlich so eingerichtet, daß sich diese Enthüllung zum gegebenen Zeitpunkt automatisch vollzieht. Das künstlerisch-pädagogische Rezept dagegen wird präsentiert. Es ist die Konsequenz der neuen Erkenntnisse vom allein wahren Wesen der Schauspielkunst. Und diese Erkenntnisse rühren von niemand her, als von William Wauer. Vorher gabs höchstens in Finsternis tappende, irrende Ahnungen. Da aber — man höre! —: „tat mit einem Mal, unvermutet für alle und ohne Ankündigung durch irgendwelche Vorboten, jemand den Sprung über Entwicklungsstufen und hemmende Vorurteile, zertrat die blinden Scheiben der Tradition und Gewohnheit" — (welch eine Katastrophe!) — „und schaute der entschleierten Schauspielkunst als Kunst (!) das erste Mal klar in die Augen und erkannte sie." Gut gebrüllt, Löwe!

Gewiß — „dieser Erkenntnis wurde seit langem von den Besten vorgearbeitet". Also doch; William Wauer stellt es nicht in Abrede. Aber die völlige Entschleierung der spröden Schönen glückte erst dem über Entwicklungsstufen hinwegspringenden Schwerenöter Wauer. Denn der Schlaukopf „war sich früh darüber klar, daß die Theaterkunst wie jede Kunst es mit der Darstellung des Lebens zu tun habe". Hätt' ich mir so was je träumen lassen! Ja, wenn man auch der keuschen Muse so scharf auf den Leib rückt und ihr ein so schamhaft gehütetes Geheimnis abschmeichelt — wie sollte sie da widerstehen! So gibt sie denn errötend auch alles übrige, das letzte selbst, dem Sieger preis. Und William Wauer wars, „der zum ersten Mal" — (wahrhaftig!) — „die Tatsache klarstellte, daß es sich bei

Digitized by Google

der Schauspielkunst um eine ebenso eigenschöpferische Kunst handele wie bei jeder andern, und daß die allgemeinen Gesetze der Kunst auch in der Schauspielkunst durchaus ihre Geltung verlangen. Er öffnete uns die Augen dafür, daß auch in der Schauspielkunst das Tatsächliche niemals der Inhalt, sondern das geformte Material, die Form sei". ‚Das Tatsächliche' ist nicht gut ausgedrückt, aber man ahnt, was gemeint ist. Und wer sich einbildet, daran schon vor William Wauer nicht gezweifelt zu haben, der sei verflucht. Aber ich beginne denn doch zu zweifeln, daß es sich im Falle Wauer blos um einen Anlaß zu lächelndem Spott handelt. Der Mann ist keineswegs harmlos, wenn auch, hoff ich, gläubig, daß er eine Mission erfüllt. Ob seine Nichtbeachtung gewisser Schriften aus dem letzten Jahrzehnt, die sich mit dem Wesen der Schauspielkunst beschäftigen, nur ein taktischer Kunstgriff ist, wie solchen Seelenfänger wohl anwenden, damit der auf sie gerichtete Blick der Jüngerschar nicht abirrt von ihrer Zuversicht spendenden Persönlichkeit — das mag dahingestellt bleiben. Im Jahre 1900 veröffentlichte Max Martersteig, der gebildetsten und feinsten Geister unter unsern Theatermännern einer, bei Eugen Diederichs ein Büchlein: Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem. Dieser Tatsache darf ich hier gedenken, um darzutun, daß, sollte Herr Wauer Martersteigs kostbare Studie und die daraus gewonnenen Ideen kennen, er es entweder verschweigen oder seinen dem eigenen Ruhm errichteten Tempel auf Abbruch verkaufen müßte.

Wauer ist sich indessen bewußt, daß die von ihm adaptierte Erkenntnis ihm nicht blos das Recht auf Ruhm eintrug, sondern auch Pflichten auferlegt. Er fühlt die Nötigung, ihr ein System zu schaffen, worin und wodurch sie sich praktisch auswirken könne zum Heile der Zukunftsbühne, deren Architektur natürlich auch schon in seinem Hirne reift. Und nun wird wieder mit dem Schaumprunk tönender Worte versucht, einen ersichtlich nicht ausgetragenen, durch allerlei verheimlichte Befruchtungen empfangenen Einfall dürftigster Konstitution zum fleischgewordenen Logos kunstphilosophischen Schöpferdranges auszurufen und ihn zu bekennen als ‚das Prinzip der momentanen Einzeldarstellung'. Denn auf die erste ‚wesentliche Feststellung' Wauers — daß sich nämlich die Theaterkunst mit der Darstellung des Lebens abgebe — folgt wie die Trän' auf den herben Zwiebel die zweite, „daß es der Schauspieler nicht mit einem Motiv, sondern mit einer Motivreihe zu tun hat". Eine ‚Rolle als Gesamtbegriff' könne für die schauspielerischen Mittel ebensowenig wie der Vogelflug für den Maler Darstellungsaufgabe sein. Dieser hat nur die Möglichkeit, einen Moment des Fluges zu geben und müßte, wollte er den ganzen Flug darstellen, ihn in lauter einzelne Momente auflösen, wie jede kinematographische Darstellung einer Bewegung es tut. Soll man wirklich feststellen, daß hier der Interpret seines Meisters zwei Kunstübungen, die in ihren wesentlichen Merkmalen, das heißt: sowohl ihrer andersartigen Darstellungsziele wie ihrer völlig verschiedenen Ausdrucksmittel wegen, gar nicht auf einander bezogen werden

Digitized by Google

können, in Parallele stellt? Man muß es leider. Doch es genügt, zu sagen, daß auch der Maler kein Momentphotograph ist, daß er sehr wohl einen Bewegungsvorgang darzustellen vermag, ohne ihn in lauter Einzelmomente aufzulösen, sofern er in den einen — aus vielen bedachtsam ausgewählten Moment — kraft der Gabe des künstlerischen An- und Ueberschauens alle Einzelphasen des Bewegungsspiels hineinzubannen und als konzentrierte Bewegung dem Betrachter zu imaginieren versteht. Das wäre die optische Seite der Frage, die doch wohl mitsprach. Welchen Sinn hätte sonst der ganze Vergleich mit den Darstellungsbedingungen einer rein optischen Kunst! Bleibt die akustische Seite. Bewegung und Ton sind die primären Ausdrucksmittel der Schauspielkunst. Wauer schreibt sich zu, auch diese Tatsache erst in ihrer vollen Klarheit erfaßt zu haben. Die Affektbewegung stellt sich außer im Gebärdenspiel durch Töne dar, die vom wechselnden Affekt ihre wechselnde Farbe empfangen. Auch dieser akustische Farbenwechsel soll also nach dem ‚Prinzip der momentanen Einzeldarstellung' ausgeführt werden. „Wenn mans so hört, möchts leidlich scheinen, steht aber doch immer schief darum." Reden und schreiben kann jeder ein langes und breites darüber und viel Weisheit verzapfen, dems seiner Naturanlage nach Bedürfnis ist, die lebendige Gesamtheit einer Erscheinung erst in ihre Teile und Teilchen zu zerpflücken und dann zu behaupten, durch das Aneinanderreihen der Stücke erhalte man wieder das lebendige Ganze. Daß für den Lernenden das praktische Ueben von Einzelaffekten und das Auseinanderhalten der Stimmungen von größtem Nutzen sein wird, unterliegt so wenig dem Zweifel, wie daß für den jungen Mediziner das anatomische Zerlegen des Körpers als praktische Uebung unerläßlich ist. Aber das allersauberste Präparat, das jeden feinsten Nervenfaden im bloßgelegten Labyrinth der Gewebe mit schmerzhafter Deutlichkeit erkennbar macht, bleibt ein totes Stück Fleisch und ist für ästhetische Zwecke nur als Vorstudie am leblosen Modell, als vorausgesetztes technisches Hilfsmittel wichtig. Und weiter: rhythmisch exakt aufgereihte Töne werden so wenig eine musikalische Einheit im höchsten Sinn, wie eine rein äußerliche Verbindung von Tonmotiven eine Verschmelzung zum lebendigen Gesamtwerk wird. Erst der synthetische Wille des darstellenden Künstlers erhebt die indifferenten Einzelheiten zur Bedeutung der künstlerisch-lebendigen Einheit, indem er jeden Teil auf den Geist des Ganzen abstimmt, ihn vom Grundmotiv aus erfaßt. Von diesem Prinzip der synthetischen Gesamtdarstellung, die die ‚Rolle als Gesamtbegriff' berücksichtigt und das optische und akustische Bewegungsspiel entwickelt, aber nicht zerstückelt, wird auch künftig die Schaubühne nicht absehen dürfen — trotz allen Fanatikern einer neuen chirurgischen Darstellungsmethode, die allerdings manchmal bei entschlossener Verdunkelung des Roh-Gedanklichen, des Konkret-Sinnvollen, ‚merkwürdig vollendete Impressionen', einen ‚Extrakt des Gefühlsmäßigen' vermitteln mag. Ich glaube zu begreifen, wie die ästhetische Feinfühligkeit des Kritikers, dessen Zeugnis zitiert wird, unwillkürlich auf das chirurgische Bild von der ‚losgelösten', ‚ge-

Digitized by Google

trennten', ‚abgehobenen' Stimmung kommen konnte und warum das Nackt-Gefühlsmäßige, das kein verständlicher Gedanke ergänzt und rechtfertigt, ‚fast indiskret' wirken muß. Unter Umständen wird solche ‚photographierte Menschlichkeit' ihren besondern Reiz für artistische Feinschmecker haben — ich leugne es nicht. Mit den großen Zwecken einer in die Tiefe und Breite wirkenden Schauspielkunst haben Genüsse so delikater Art nichts zu tun.

Ich wünsche Herrn Wauer und seinem Herold alle Prinzipientreue. Dann werden sie sich an den Früchten ihrer subtilen Methode den Magen verderben. Ich glaube nicht, daß sie dem Theater eine ungeahnte Mehrheit von Genies erziehen und das simple Talent entbehrlich machen werden. So etwas ähnliches haben sie sich nämlich wörtlich vorgesetzt. Sie werden es schließlich billiger tun. Sie sollten sich auf alle Fälle eine Hintertür offen lassen und sich den Rückweg in die kühle Sphäre der Gedankenklarheit nicht versperren. Vielleicht ist dieser Rat überflüssig. Ein Satz nämlich in der Erläuterung der These vom ‚Prinzip der momentanen Einzeldarstellung' lautet: „Jede Rolle zerlegt sich für den Darsteller in eine in ihrer Eigenart durch den Charakter der Rolle bestimmte Anzahl von einzelnen Darstellungsaufgaben." Also doch: durch den Charakter der Rolle bestimmt. An diesem unbedachten Einzelmoment der Gesamtthese geht das ganze schöne neue Prinzip in die Brüche. Mit andern, bessern Worten hat man dasselbe schon in frühesten Zeiten gesagt. Wenn der Charakter der Rolle, also ihr Gesamtbegriff, den Einzelmoment doch bestimmen darf und soll und muß, dann war das ganze umständliche Gerede von der neuen, allein echten und rechten Darstellungsmethode, wie das von dem entschleierten und erkannten Bild zu Saïs, eitel Wortgeklingel. Wenn William Wauer in seinem Spreetheater uns etwas Rechtes leistet (es könnte ja immerhin sein), so wird man nicht nötig haben, dafür nach andern Gründen zu suchen, als daß er brauchbare Talente zu finden das Glück hatte. Seine Genies mögen getrost im bergenden Schatten seiner Akademie die hohe Schule seines ‚Prinzips' reiten und unerhörte Einzelmomente von sich geben. Wir sind nicht sehr neugierig auf sie. Wir haben ein Mißtrauen gegen Genies, die in Schauspielschulen gleich haufenweise auftreten.

Lied/ von Maurice Maeterlinck

Schwestern, ich suchte dreißig Jahr:
Wo mag er verborgen sein?
Schwestern, ich pilgerte dreißig Jahr
Und holte ihn doch nicht ein.

Schwestern, ich pilgerte dreißig Jahr:
Nun sind die Füße mir schwer.
Schwestern, er war überall
Und ist nirgends mehr.

Schwestern, trübe die Stunde rinnt:
Zieht mir vom Fuße die Schuh'.
Schwestern, auch der Abend sinkt,
Und meine Seele sucht Ruh'.

Schwestern, sechzehn Jahre alt,
Wandert weit von hier.
Schwestern, nehmt meinen Stab zum Halt.
Geht und sucht gleich mir.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Digitized by Google

Pariſer Bericht an den Agenten/
von Alfons Fedor Cohn

Hochverehrter Gönner!

Meine Dankbarkeit dafür, daß ich mich als entdeckeriſcher Vertreter Ihres Hauſes in den dichteſten Strudel der hieſigen theatraliſchen Kunſtgenüſſe ſtürzen darf, iſt nach wie vor ohne Grenzen. Aber daß auch dieſer Dankbarkeit von dem ſauren Schweiß verzweifelten Bemühens ein Tröpfchen hin und wieder anhaftet, werden Sie mir zugute halten. Welch ein Chaos von Entzückungen bietet dieſe Stadt, und wie ſchwer wird es unſereinem, aus den engſten heimatlichen Verhältniſſen kommend, ſich in dieſem Chaos zurechtzufinden, über dem der europäiſch hauptſtädtiſche Glanz von Jahrhunderten leuchtet. Verzeihen Sie dieſen ungeſchäftlichen Ueberſchwang. Selbſt der blaſierteſte Globetrotter, der mit erdenfeſteſten Plattfüßen ſich durch die orientprächtige Avenue der Tauenzienſtraße oder über das glatte Parkett des Kammerſpielhauſes zu ſteuern vermag, iſt ſofort der hilfloſeſte Provinziale, wenn er hinter ſeinem Mazagran auf dem Boulevard des Italiens das geliebte Frou-Frou ſeidener Jupons in ſeine kunſtvibrierenden Sinne ſchlagen fühlt. Der Klang der Worte, die Naſale allein dieſer internationalen Kellner- und Diplomatenſprache üben einen lähmenden Sinnenkitzel auf das Ohr eines jeden ſolchen Pachulken, im hieſigen Argot zu reden. Ermeſſen Sie daran die Schwierigkeiten meiner Aufgabe, ermeſſen Sie ſie an dem, was ich Ihnen einleitend zu meiner neuſten Entdeckung erzählen will.

Es war ein Abend in jenem kleinen Eckcafé des Boulevard Montparnasse, in dem junge deutſche Künſtler täglich ihre myſtiſchen Zuſammenkünfte halten. Dieſe mutigen Pioniere, die kein Opfer am Gelde ihrer Väter und an der Hygiene ihres eigenen Leibes ſcheuen, um an der Marnelandſchaft die Grunewaldſeen, an der genoſſenen Fleiſchlichkeit der pariſer Atelierproſtitution die unnahbare Weibesheit der neuen Sforzas und Medicis vom Kurfürſtendamm malen zu lernen. Dicht gedrängt, wie Hühner auf der Stange, hockten ſie auf dem langen ſchwarzen Wachstuchſofa und handhabten mit zitternden Griffen, glühenden Augen und doch eiſigem Schweigen ein leidenſchaftliches Spiel: viereckige Steinchen, ebenholzſchwarz auf der einen, elfenbeinglänzend auf der andern Seite, wurden verſetzt und wieder geſammelt. Plötzlich ſchien man erſchöpft von dem eſoteriſchen Gebaben, und ein paar flüſternd hingeworfene Worte brachte alle zum Aufbruch. Verſtohlen, den Hut in die Stirn gedrückt, folgte ich ihnen. In einer dunkeln Seitengaſſe fand man ſich plötzlich vor einem jener Quartiertheater, von deren Exiſtenz der gewöhnliche Sterbliche ſelten erfährt. ‚Das Haus Nummer 22‘ auf der illuſtrierten Affiche verſprach Entſchleierungen jener künſtleriſch rückſichtsloſen Art, wie man ſie einem eben nur in der Lichtſtadt zu bieten wagt. Die Stileinheit erſtreckte ſich bis

Digitized by Google

auf das Publikum. Der Fremdling, der unvorsichtig genug den bürgerlichen Hut nicht mit der legerern Kopfbedeckung der Apachenuniform vertauscht hatte, wurde dessen durch einen lauten und doch sonoren Hinweis des Südländers bedeutet. Auf der Bühne begann mittlerweile ein verführerischer Vagabund um ein keusches Landkind zu werben, und bei der energischen Handlungsführung, an der sich uns die gallische Meisterhand verrät, hatte er noch im ersten Akt mehr als ihr Herz gewonnen. Die verzweifelte Mutter, deren erfahrene Warnung allzu leicht überhört war, ruft einen Arzt herbei, der nur das vollendete Faktum konstatieren kann. Welch neue, ingeniös verblüffende Idee in dieser Situation: ein Arzt! In diesem spannenden Augenblick schob sich die doppeltbreite Garderobiere vor mich in die Bank, daß mir die Kniee glühten, und bat freundlich um eine Kleinigkeit. Wofür? — Für mich, lächelte sie wieder. — Ich frage nicht, für wen, sondern für was? — Für die Bedienung. — Aber ich habe alles bezahlt, das Billett, den Zettel, die Garderobe, ich habe auch keine Dame bei mir, der Sie hinterlistig eine Fußbank hätten unterschieben können. Wofür also? — Es ist so Sitte. Wollen Sie nun bezahlen oder nicht! — Sie machte Miene, den Vorhang fallen zu lassen, und nachgebend durfte ich mich für den Klügeren halten. Damit wich aber auch die bisherige Unsicherheit vor der seltsamen Oertlichkeit und ich fühlte mich zu Hause wie in einem eleganten großen Boulevardtheater. Derselbe vornehme Luxus, sagte ich mir. Leider war mir nun die reizvolle kystoskopische Bühnenszene dabei völlig verdunkelt worden, und erst in einer pariser Dachkammer fand ich die unglückliche Flora wieder, mit ihrem Geliebten und der Frucht ihrer gemeinsamen Schande. Der saubere Galan, der die Hilflose zu niederstem Erwerb Abend für Abend auf die Straße zu hetzen weiß, sinnt ihr jetzt an, sich an ein öffentliches Haus zu verdingen. Doch da begehrt ihre Frauenehre auf. Straßenprostitution und kasernierte Unzucht: welche Kluft! Nie und nimmermehr. Ueberhaupt. Wenn das Kind nicht wäre. (Was tut eine pariser Bühnenmutter nicht um ihres Kindes willen.) Und Flora, in die Knie sinkend, betet monologisch. Man ahnt den tiefsten dramatischen Konflikt. Und in der Tat, wenn Sie, hochverehrter Gönner, nach einer erfolgversprechenden Premiere mit Ihren erstklassigen Autoren im Café Steuer landeten, hatten Sie da nicht das Gefühl, einer ganz andern Gesellschaftsklasse gegenüberzustehen, als wenn Sie eine günstige Abrechnung in Leipzig zu einem intimen Familienabend im Blauen Affen ermunterte? Welch Realismus, welche Seelenkenntnis, welch dramatischer Instinkt in dieser Beobachtung! Was dem brutalen Verführer durch Ueberredung nicht geglückt, erreicht er durch Gewalt: in der Dunkelheit dem unglücklichen Opfer ein Tuch über den Kopf, das sein Schreien erstickt, und fort mit ihr. Ein paar Rohlinge im Parkett lachen auf, von der verständnisvollen Galerie ertönen langgezogene Pfiffe, zwei krumme Zeigefinger in den Mundwinkeln. Flora ist dem Freudenhaus überliefert. Ein wirklichkeitsgetreues, farbiges Bild, aufs stimmungsvollste durch das häufige

Digitized by Google

Auftauchen der kleidsamen französischen Uniform belebt, bietet sich dem Beschauer, das jedoch meine Feder nicht im einzelnen nachzuzeichnen vermag. Ich habe beobachtet, daß man durchweg auf der hiesigen Bühne durch die feine Nuance des ungenierten Tabakrauchens eine Dame gleich beim ersten Auftreten als nicht ganz comme il faut zu charakterisieren versteht. Hier wäre es kaum nötig gewesen, uns das leichte Wesen der Bewohnerinnen des Hauses auf diese Weise zu symbolisieren. Leicht auch im Schnitt und Material ihrer Kostüme, fällt es ihnen ebensowenig schwer, die knapp verhüllten Reize verführerisch spielen zu lassen, bald einen gichtsteifer Alten, bald einen bärbeißigen Marsjünger zu kurzem Liebesspiel in die Kulisse zu locken. Nur Flora trägt, als stummen Ausdruck ihres Protestes, das schlichte Straßenkleid. Vergebens fleht sie den zynisch gelassenen Patron hinter der spriduftenden Tonbank an, ihr die Freiheit wieder zu geben, vergebens rüttelt sie an der unerbittlich versperrten Pforte, ja am ganzen Prospekt. Wieder ist es die psychologische Intuition des jungen Autors, die mit dem unerwartetsten Kunstgriff die Katastrophe und Lösung ermöglicht. Eine magische Macht hat den Verbrecher zurück an den Ort seiner Untat gezogen. Von seinem Sünderlohn neu equipiert, hat er den Rest in den Armen der Wollust verjubelt. In dem Augenblick, als er unversehens seiner Flora unter die Augen tritt, dringt die Polizei ein, von einem hingekritzelten Notruf der Doloroſa herbeigerufen. In einem kurzen Wortwechsel von echt französischer Pointiertheit kulminiert die Tragödie: — Und wenn mich mein Kind nach seinem Vater fragt? — Sag ihm, er ist im Zuchthause! wird ihr düster zur Antwort. — Nein, er ist tot, werde ich ihm erwidern. — Mit diesen Worten pflanzt die Verzweifelte ihm das Messer in die bekannte Schulterpartie zwischen den Rippen. Von der Galerie fällt schweißdunstend ein Massenalb.

Ich muß gestehen, hochverehrter Gönner, daß ich zum ersten Mal mit einer wahren Erschütterung ein pariser Theater verlassen habe, und ich hoffe, Sie werden, auch bei dem schwachen Versuch meiner Wiedergabe, dieses Gefühl gerechtfertigt finden. Ich habe bereits die einleitenden Schritte getan, um das Werk für uns zu erwerben. In meinen Blättern habe ich es so verrissen, daß Sliwinski oder die andern Grossisten, die die großen Sachen schon in der Tinte kaufen, nichtnachträglich noch auf die Idee kommen werden, uns die unbekannte Sensation wegzukapern, und dem Direktor, der sich inzwischen mit dem Stück und seiner Truppe in die Goldgrube einer Provinzturnee gestürzt hat, und in dem ich auch den Autor vermute, bin ich auf den Fersen. Denn die Sache müssen wir bringen, koste es, was es wolle. Das heißt, wie Sie mich so richtig instruierten: wir brauchen uns den Leuten gegenüber nicht weiter zu binden, wenn nur wir das Stück bekommen, und kein andrer. Damit eröffnen wir eine neue Aera in der glorreichen (wenn auch etwas einseitigen) Theater-Entente. Was sind dagegen die immer gleichen Witzchen bei Alexander und am Trianon, was Sardou, was Bernstein, was selbst das Unterseeboot und der Hamptonklub. Machen

Digitized by Google

Se das mal, wie Papa Fiebig ſagt, und Sie werden es nicht bereuen, daß Sie ſeiner Zeit nach ſchweren innern Kämpfen auf die Beteiligung an dem neuen Lötverfahren für Konſervenbüchſen verzichtet und ſich ſowie das ſchöne Vermögen Ihrer Frau Gemahlin, der ich mich ergebenſt zu empfehlen bitte, voll und ganz der Kunſt gewidmet haben.

Zu beſonders freudiger Dankbarkeit verpflichtet mich Ihre Mitteilung, daß Sie es noch in dieſem Quartal möglich zu machen verſuchen werden, mir den erbetenen Vorſchuß von 7 Mark 35 anweiſen zu laſſen.

In dieſem Sinne Ihr ewiger Schuldner A. F. C.

Pierrot/ von Maximilian Brantl

Heinrich Mann gewidmet

Das Telegramm aus Mentone traf ihn dreißig Minuten vor Beginn der Oper, als er eben die letzte Hand an ſeine Toilette legte.

Ihr Tod war ſeit Monaten gewiß geweſen. Die letzten Tage hatte er darauf gewartet. Und dies war jetzt der tragiſche Moment.

Pierrot ſtand vor dem Spiegel und betrachtete ſich.

„Kein Erblaſſen? Keine Träne? Warum ſo nüchtern, Pierrot?

Weiße Roſen. Einen vollen Strauß. Einen kühlen, ſchimmernden, matten Strauß — —

Aber wo iſt ihr Grab? In Wien, irgendwo. Ich muß ihrer Zofe ſchreiben.

Liebe Frau, und tot! Und jetzt unterwegs, in einem Güterwagen der Eiſenbahn, in einem engen, dumpfen Sarg. Ganz allein. In deinem ſchwarzen Seidenkleid. Feierlich ausgeſtreckt. Deine ſchlanken Hände ſpielen mit ein paar welkenden Blumen. Dein Geſicht, ganz vertrocknet —

Ich darf jetzt nicht ins Theater gehen. Welcher Kontraſt!

Aber warum nicht? Ich will erleben, wie das tut. Das Leben ſchreitet über uns alle weg. Der Lebende hat Recht."

Das war alles. Er trat auf die Straße. Menſchen und Lichter umſpielten ihn. Die Luft war weich. Längſt dachte er an andres. „Dieſe Epiſode iſt abgetan. Auch dieſe. Allein bin ich wieder."

Eine Dame duftete vorüber. Unter dem Schleier, voll Geheimnis, zwei große Augen. „Wer iſt ſie? Gab ſie ein Zeichen? Sie beſitzen! Schlank. Schwarz. Geſchmeidig. Unerſättlich —" Ein Abenteuer, eine Welt, in drei Sekunden durchlebt, ausgekoſtet bis zur Neige, erledigt.

„Wie ich mich verabſcheue! In dieſer Stunde zu begehren! Die Frau iſt tot, hörſt du, die ein Teil von dir war. Ohne Hülle warſt du vor ihr. Ein Teil von dir iſt tot. Leerer biſt du."

Einzelheiten drängten ſich plötzlich. Wie ſie, an einem neugeborenen

Digitized by Google

Sonntagsmorgen, ſich aufs Meer hinausrudern ließen, und die Menſchen am Ufer immer mehr entſchwanden. Die komiſche Situation des erſten Kuſſes, als ſie in einem langen Laubengang aufeinander ſtießen. Ihr Duft und ihre zärtliche Seide. Die Stunde, da ſie, ganz ohne Willen, einander erlagen. „Wie wars nur möglich — ich mit ihr?“

Er ſtand am Theater, ſtieg hinauf, Menſch unter Menſchen, trat in die Loge, grüßte, lächelte, ſetzte ſich. Zwiſchen Bürgersfrauen, für den Abend aufgeputzten, ſaß er, nervös, ohne Begierde nach dem Kommenden. Man ging in dieſer Stadt ins Theater, weil man abonniert war.

Das Zeichen. Es wurde dunkel. Die Ouvertüre.

Er war wieder allein. Die Violinen entlockten alles. „Wo wird ihr Grab ſein? Ich muß nach Wien fahren, im Sommer, es auskundſchaften. Dann ſteh ich vor ihrem Grabſtein. Ich leſe den Namen, den alle Leute leſen können: Hier ruht Frau Hanna und ſo weiter.

Wie werde ich mich benehmen? Ein paar Tränen, am Ende. Sie werden nicht echt ſein. Ein Willensakt wird vorhergehen. Immerhin, Tränen. Ein Moment, an den man ſein Leben lang denkt.“

Er erinnerte ſich eines Zeitgenoſſen, der ſeine tote Geliebte in dreihundertfünfundſechzig wunderſchönen Sonetten beſang. War ſeine Leidenſchaft dieſer ebenbürtig? Er ſcheute ſich, darüber nachzudenken.

Der Vorhang teilte ſich. Ein abgeſchmacktes Bühnenbild. Meyerbeer.

„Eigentlich hätte ich nichts verſäumt, wenn ich zu Hauſe geblieben wäre. Der Tenor ſingt abſcheulich. Dritte Garnitur. Die Heuberg iſt guter Hoffnung, die ganze Stadt weiß es, wie müht ſie ſich ab!“ Teilnahmslos, mit ſchlechtem Gewiſſen, blickte er auf die Bühne. „Sie kann ſich viel erlauben.“

Und, unmittelbar darauf: „Wir haben alles durchgekoſtet. In welche Tiefen ſind wir geſtiegen! Erbärmlich und zärtlich war ich, machte große Worte, war brutal. Sie, erfahren, immer bereit, willig, ohne Widerſtand. Wie das Echo. Ungeſund war alles.“

Er ſcheute ſich nicht mehr, es auszuſprechen.

„Das ſüdliche Klima, die Einſamkeit, ihre ſchleichende Krankheit. Mit unheimlicher Kraft hing ſie am Leben. Dem Augenblick hingegeben, ohne Hemmungen. Sie begehrte mich. Sie zwang mich. Was war ſie mir? Bequem.

Zärtlich war ſie. Gütig. Nachſichtig. Niemand kann nachſichtiger ſein. Fröhlich war ſie. Wir lachten oft. Ich war verzagt damals, ſie immer mutig.

War ſie häßlich? Ich ſah ſie nicht an. Daran will ich nicht denken. Ihre Lippen — nein, nein!

Sie hat mich geliebt. Jeder Moment ihres letzten Lebens war mit Liebe ausgefüllt, zu mir. Sie gab mir Ruhe und Gewißheit. Ungebeten gab ſie. Ich hatte es gut. Ich verlangte nichts andres.

Wirklich, Pierrot? Immer ſchieltest du nach andern Frauen, ſtrahlenden, zu denen dich verlangte. Was war dir dieſe kranke, ausgelebte Frau?

Digitized by Google

Ja, ich haßte ſie. Ich war ihr verpflichtet. Ich ſpielte ein zweideutiges Spiel. Trotzdem hielt ſie mich, auch nach dem Abſchied.

Ein Stück Jugend verſchwendet, hingegeben um nichts, um nicht viel — Eine Stunde vielleicht, die wertvoll war, oder zwei —

Da ſaßen zwei am Meer, auf einer Bank in den Felſen. Die Menſchen, alle Menſchen waren fern. Wie zwei verlorene, verirrte Kinder ſaßen ſie. Jedes Wort war ſtörend, jeder Gedanke lächerlich. Sonne, Wellen, ferne Küſten. Kleine weiße Wolken hinter dem Vorgebirg. Ein Segel, vielleicht ein Segel, aus der Welt, und, aus der Tiefe, ein Fiſcherlied. So war es gut und leicht zu leben." — —

Genug, genug. Der Akt iſt zu Ende. Alles klatſcht dir Beifall, Pierrot. Gut gedacht, Pierrot! Laß dich ſehn, Pierrot! Jetzt iſt Pauſe — Pierrot erhob ſich, lächelte, grüßte und ging heim. Ein williges Kind, kam er zur lauen Nacht. Sie war gut zu ihm, geleitete ihn durch Straßen und Gaſſen.

Er blickte ein wenig oft zu Boden. Aber ſanft und hutſam bog ſie immer wieder ſein Haupt zu den ſpärlichen Sternen.

Alles geht ſeine Wege/ von Peter Altenberg

Verhandlung im Gerichtsſaal

Der Staatsanwalt: „Der Angeklagte Romangsborn iſt wegen Mordes an ſeiner Frau Sartypa verurteilt zu zehnjährigem Zuchthaus — — —." Der Oberleutnant von Zarsky bricht ohnmächtig zuſammen.

Ein Jahr vorher

Speiſezimmer des Herrn Romangsborn.

Herr Romangsborn zu Frau Sartypa: „Wie ſchön, wie poetiſch Du den Soupertiſch arrangiert haſt — — —"

Sartypa: „Ich bin gegen Militärs. Aber Du ſagteſt mir, ich ſolle Dir zuliebe dieſen Herrn Oberleutnant nett behandeln — — —. Ich bin nur gern mit Dir allein!"

Es läutet.

Pauſe.

Der Oberleutnant erſcheint. Vorſtellung.

„Herr Oberleutnant von Zarsky — — — meine Frau."

„Mein Mann ſagte mir viel Schönes von Ihnen."

„Ich bin leider ein rüder Soldat, ſonſt würde ich es wagen, Ihnen zu ſagen, daß ich ihren Gatten verehre, ja, für den vollkommenſten Menſchen halte — — —."

Man ſetzt ſich zum Souper.

Das Stubenmädchen beginnt zu ſervieren.

Der Vorhang fällt.

Digitized by Google

Rundschau

Sári Fedák

Herbst im Frühjahr. Holder Jugendschönheit leicht verwehter Hauch. Anmut, der schon Kosmetik nachhelfen muß. Und der Eindruck dennoch groß, zauberisch und reizvoll. Das Auge ist bläulich-grau, wie der weich gefiederte Hals einer Turteltaube. Aber vielleicht von ganz andrer Farbe. Ich weiß es nicht. Ich habe es beide Male nicht erkennen können. Man blickt in einen tiefen See der Tatraberge, und das Auge verliert sich in ihn und kann doch keinen Zoll durchdringen. Und bleibt sinnend an der Oberschicht haften, blickt plötzlich auf, zum Himmel, von dem ein enger Teil sich durch die engen Berge stiehlt und dann wieder auf das farblos-farbige Wasser. Man sieht nichts, gar nichts, und muß immer wieder hineinblicken. Da wird die Mulik lebhafter, gerät in wildes Kollern, in Ekstase, in Fieber, und ich fahre auf aus meinen Träumen. Was geht denn vor? Die Fedák hat jetzt ein tambour de Basque zur Hand genommen, den Rock hochgeschürzt und sich das Haar zurecht gesteckt. Nun geht der Tanz an. Erst sachte, dann immer wilder, schneller, rasender, verzückter, in weiten Bogen und Kreisen, die Gäste sitzen im Rund und der Rock schlägt immer toller durch die Luft; Millionen Beine, in weißseidene Strümpfe versteckt, taumeln, rasen, wirbeln vor den geblendeten Augen. Da hält sie an, mit einem Ruck, urplötzlich, alles steht still, ein Schlag mit dem Tambour auf das entblößte vorgestreckte Knie — und der Beifall tobt. Dann singt sie. Mit gräßlicher Stimme. Es klingt wie zwei Stimmen, wie eine verstimmte Terz oder wie der Ton eines zerbrochenen Ventilhornes. Und im reizvollsten schlechten Deutsch. Vielleicht deswegen sehr wirkungsvoll. Aber später singt sie etwas Ungarisches mit erstaunlich viel Empfindung, die ich zu allerletzt erwartet hätte. Und da kann ich mir die Wirkung recht gut erklären. Im zweiten Akt ein entzückendes Liedchen mit dem fürtrefflichen Hans Waßmann. Da hat sie ein hellblauseidenes Kleidchen an, das reicht lange nicht bis zu den Knieen herab, und dazu einen weiten, blauen Kinderhut, und goldene Löckchen fallen auf ihren schönen, warmen Hals; sehr fein geringelt. Und die Aermchen hängen aus den gerüschten Viertelärmeln herab. Und da sieht sie ganz wie ein kleines Mädel aus, das von ihrer Gouvernante in Lausanne durch den Stadtpark spazieren geführt wird, und dessen Eltern in der Jacquinogasse wohnen oder sonstwo auf der Wieden oder zumindestens im Cottage. Aber da erinnere ich mich rechtzeitig, daß sie gar keine Wienerin ist, nicht einmal eine Oesterreicherin, sondern aus Ungarn kommt und sogar leidenschaftlich Politik getrieben und gegen den bösen, schönen Grafen Tisza agitiert hat. Und so auch noch andre nette Sachen. Wie eine ungarische Soubrette . . . .

Felix Stössinger

Bayreuther Nachtrag

Tagesblätter berichten, daß Siegfried Wagner sich nach einer der spätern Lohengrin-Aufführungen dem applaudierenden Publikum ge-

Digitized by Google

zeigt habe. Man will nicht so boshaft sein, an eine Claque zu glauben. Auch während des ersten Zyklus schien man gelegentlich das Erscheinen der Künstler erzwingen zu wollen, wobei es allerdings mehr zu einem gewissen Sport kam. Nach dem Genuß dieser Weltwerke die Frage zu lösen, ob durch die Gewalt der Fäuste nicht vielleicht doch das Hausgesetz durchbrochen werden kann: das ist gewiß des Schweißes der Edlen wert. Seit Jahren wird ja übrigens das Schlußbild des ‚Parsifal' ‚auf Verlangen' noch einmal gezeigt — zweifellos die peinlichste Geschmacklosigkeit, weil hier lediglich dem Auge ein Dakapo geboten wird, dem Ohre nicht.

Eine allgemeine Aufhebung des Hausgesetzes in Bayreuth wäre den Verständigen weniger ein Aergernis als den getreuesten Wahnfriedianen, die aber wahrscheinlich in einen Rausch des Entzückens gerieten, als sie von der kühnen ‚Tat' ihres Siegfrieds hörten. Die treuen, alten Helfer, denen Bayreuth alles zu danken hat, hinter dem Vorhang zu lassen und sich selbst davorzustellen: das ist Siegfried Wagner. Er ist gewissermaßen der geborene Jubilar. Schon zu Ehren seiner Geburt komponierte sein Vater was, und sein ganzes Leben erscheint als ein bewußtes Jonglieren mit der Erbschaft eines Namens. In diesem Jahr hat er gleich zwei große Schachzüge gewagt: die Uebernahme der Festspielleitung und den Knix. Oder will er sich damit herausreden, daß er als ein Werk Wagners auf dieser Bühne erscheinen dürfe? Da muß denn doch gesagt werden, daß nicht alles, was ein Künstler macht, Kunst ist.

Paul Schlesinger

Aus der Praxis

Annahmen

Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier, Schauspiel. München, Hoftheater.

Karl Schönherr: Das Königreich, Phantastische Komödie. Berlin, Kleines Theater.

Ernst Schrader: Zwischen Nacht und Morgen, Dramatische Dichtung. Hannover, Königliches Theater.

Frank Wedekind: Oaha, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

Paul Wertheimer: Wenn zwei dasselbe tun, Komödie. Wien, Josefstädter Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

11. 8. Helene Voelk: Irrlichter, Drama. Dresden, Centraltheater.

15. 8. Georg Okonkowski: Die Waffen der Frau, Lustspiel. Pyrmont, Fürstliches Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

André Avèze und Paul Souchon: König Midas, Komödie. Orange, Festspiele.

Neue Bücher

Dramen

Hans Plümacher: Giuliano. Schauspiel. Köln, Selbstverlag. 141 S. Mk. 4 —.

Carl Rößler: Hinterm Zaun, Stillleben. München, Spiegelverlag.

Robert Salm: Ein ehrliches, altes Haus, Wiener Familiendrama. Dresden, E. Pierson.

Alois Aegidius Spitzner: Der Valentino, Tragikomödie. Wien, Verlag des ‚Literarischen Deutsch-Oesterreich'.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 36
3. September 1908

Briefe über das neue Theater

Erſter Brief

Der Direktor an den Poeten (Achim von Arnim an Clemens Brentano)

Schreiben Sie mir im Ernſt, ich ſollte eins der beiden Stücke des Calderon, deren Ueberſetzung ich Ihnen hierbei ohne Dank zurückſende, zur Einweihung unſers neuen Theaters aufführen? Herr Poet, Sie raſen, und Sereniſſimus ließe mich auch ins Tollhaus bringen — und das mit Recht. Geſtern abend bat ich unſre Pſyche, mir etwas daraus vorzuleſen, das gibt mir gleich einen beſtimmtern Eindruck, und ich kann nebenher dabei eſſen. Der dicke, pockennarbige, beſchnittene Amant hatte treffliche Auſtern angeſchafft und einen guten Eilſer für uns Elfen, aber dafür mußte er auch dabei ſitzen und mit hören, was unſre Pſyche ein wenig zerſtreute. Denn einmal knarrt er immer mit ſeinen glänzenden Stiefeln, zweitens ſtreift er immer über ſein neues, engliſches Hoſenzeug, wovon er gewiß andern ſo ſchlecht zugemeſſen hat, daß es ihm nichts koſtet, dann zieht er alle Augenblicke die Uhr mit den unzähligen Petſchaften heraus, und endlich klappert er unausſtehlich mit den Goldſtücken in der Weſtentaſche und zählt ſie heimlich durch, ob ihm auch keines geſtohlen iſt. Und wenn er noch alles an ſich fand, wie er es verlaſſen hatte, ſo lächelte er ſo wohlgefällig, daß Pſyche es lange für Beifall hielt und mit großer Anſtrengung fortlas. Aber unſer ſchönes Kind wäre faſt an den Verſen geſtickt, beſonders bei der unendlichen ſpaniſchen Dialektik, die ganz ernſthaft Blume und Beſen vergleichen könnte und alle Silben und Worte rückwärts und vorwärts kombiniert. Was ſie da für Tonreihen aus allen ihren guten Rollen ausgeboten hat, iſt ſchwer nachzumachen, bald hörte ich Gurli, bald die Jungfrau, und doch konnte ſie keine Art Empfindung hineinlegen, keine dramatiſche Geſtalt herausbringen. Das war eine Häckſelſchneiderei, der Amant zog das Maul bis an die Ohren und wollte ſich totlachen, ich wollte mein Buch in Ehren erhalten und machte ihn auf die Schönheit der Anlage aufmerkſam, dabei trank ich in der Verlegenheit eine Flaſche bis auf den

Digitized by Google

Grund aus. Lag es an Psyche, an uns, oder am Stück, daß wir nicht recht weit kamen? Freilich, der Amant blinzelte so verliebt aus den Affenaugen, daß Psyche mir geradeaus erklärte, wenn sie morgen die Jungfrau spielen solle, so dürfe sie nicht mehr die Verse lesen, sie bekomme davon einen rauhen Hals. Sie werden dabei an den Bauer denken, der beim Pflügen nicht wollte auf Hochdeutsch nach dem Weg gefragt sein, weil das seine Pferde scheu mache, aber so eigensinnig ist die Praxis: was ihr Poeten für höchsten Wohlklang ausgebt, zerschneidet oft dem Deklamator die Kehle. Mit dem halben Stücke im Kopfe ging ich von Psyche fort zum Kapellmeister, den ich schon vor dem Hause auf seinem Flügel phantasieren und dazu mit dem Munde trompeten hörte. Er nahm mein Anerbieten, mit ihm den Calderon zu lesen, sehr hoch auf und versicherte, noch ehe er ihn gelesen, daß er ihn ganz in Musik setzen wolle, dabei kam er aber wieder ins Phantasieren, schlug seine Blicke gen Himmel auf und nuselte zum Erbarmen auf dem Fortepiano. Ihr Poeten wäret recht glücklich, wenn Ihr Euer leeres Gefasel so leicht wie die Musiker mit ein bischen Wohllaut gutmachen könntet, aber Euch sieht ein vernünftiger Mann gleich ins Herz, ob da Apollo hineinstrahlte oder ein Sparlämpchen aus geborgtem Oel. Bei diesem Geklimper fing der Puthahn, den er unter seinem Fortepiano zum Mästen eingegittert hält, zu träumen an und kullerte, bis sein Meister und Mäster versicherte, für den Frevel müsse er morgen sterben, auch sei er fett, und übermorgen sollten ich und Sie und vielleicht noch ein paar ihn bei ihm essen, ich möchte es Ihnen schreiben. Ich nahm es für uns beide an, aber da muß ich vorher fragen, ob Sie noch fromm sind, oder ob meine bittere Magenessenz die Trüffelpastete in Ihnen und Ihre Leber, die mit der Gänseleber sympathisiert, kuriert hat? Sie müssen wieder sündigen, ich kann ohne Sie nicht lustig sein, ich meine ohne Ihren Gegensatz. Der Meister wird selbst kochen, es wird delikat. Musengünstling, schmieren Sie eine Art Apotheose auf den Puthahn, wie er, lange von der Musik zum Opfertode vorbereitet, endlich unter Abrahams Messer fällt. Nehmen Sie den Abraham auf Moria zum Vorbild, so haben wir das musikalische Ingrediens, und erheben Sie nur bei jeder Gelegenheit des Meisters Musik zum Himmel, so rückt er alle seine guten Weine nach der Reihe heraus, der Puthahn muß sich freuen, den Magen eines solchen Musikers zu begeistern. Es gibt vielleicht noch mehr Spaß an dem Tage, ich schreibe Ihnen noch davon, Psyche muß kommen, und der Teufel soll Sie holen — wenn Sie nicht einmal wieder so lustig wie damals, als Ihnen der lederne Eierkuchen wie ein Heiligenschein auf den Kopf gesetzt und wohl befestigt wurde. Vale Direktor

Nachschrift. Ich habe nachts noch etwas im Calderon gelesen, es ist doch manches Gute darin; wäret Ihr Poeten nur nicht so fremdartig geworden in griechischer, spanischer, englischer Leserei, es könnte Euch nicht schwer werden, aus solchen Stücken etwas zu bilden, das unsre deutsche Völkerschaft, die Ihr bald zu gering, bald zu hoch achtet, lebendig an-

Digitized by Google

spräche. Aber Ihr freut Euch nur, wenn Ihr mit Hilfe von Silben- und Reimteufel etwas zuſtande bringt, wie es andern alten oder neuen Völkerſchaften beliebt hat; wie es unſer Volk liebt, iſt eine Kleinigkeit für Euch, das wollt Ihr erziehen, ehe es Euch erzogen hat. Ihr müßt das nicht übelnehmen, aber es ärgert mich, wenn ich in Euch ſo viele ſchöne Talente ungenutzt untergehen ſehe, mit denen ich, wenn ich ſie beſäße, die ganze Welt regieren wollte; wenn Ihr nichts dem Volke zuliebe tut, verlangt Ihr doch, daß es Euch lieben, Euer Verdienſt anerkennen, Euch reichlich beſolden und noch mehr ehren ſoll. Ich ſchreibe Ihnen das, um Sie wegen der vielen vergeblichen Arbeit zu tröſten, die Sie an den Calderon gewendet haben; das Theater kann Ihnen nichts dafür zahlen, denn er iſt nicht aufführbar, vielleicht läßt ſich ein Buchhändler damit anführen, der ſich eben erſt etabliert hat und noch nicht weiß, für wen die Bücher gedruckt werden. Ich zahlte gern, es iſt mein Ernſt, aber die Rechenmeiſter monieren gleich, wenn für ein Manuſkript bezahlt worden, das nicht zur Aufführung gekommen, denn da fehlt eine Rubrik. Würde es nur einmal aufgeführt, auch wenn es total mißfiele, ſo könnte ich zahlen, darum frage ich an, ob Sie Geld und Schande oder kein Geld und keine Schande wollen, denn fallen müſſen beide Stücke ohne Gnade und Barmherzigkeit.

Der Ungetreue/ von Maurice Maeterlinck

Und kehrt er einſt heim,
Was ſag ich ihm dann? —
Sag, ich hätte geharrt,
Bis mein Leben verrann. —

Wenn er weiter fragt
Und erkennt mich nicht gleich? —
Sprich als Schweſter zu ihm,
Er leidet vielleicht. —

Wenn er fragt, wo du ſeiſt,
Was geb ich ihm an? —
Meinen Goldring gib
Und ſieh ihn ſtumm an. —

Will er wiſſen, warum
So verlaſſen das Haus? —
Zeig die offene Tür,
Sag, das Licht ging aus. —

Wenn er weiter fragt
Nach der letzten Stund'? —
Sag, aus Furcht, daß er weint,
Hat gelächelt mein Mund.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Digitized by Google

Medea

Es war keine akuſtiſche und keine optiſche Täuſchung: immer wenn Adele Sandrock ſich zeigte, wurden die Ziſchlaute durch Beifallsſalven überknattert. ‚Medea‘ iſt abgelehnt, Medea dagegen gefeiert worden, und man könnte daraus ſchließen, daß eine bedeutende Tragödie von einer kuliſſenreißenden Tragödin geſpielt wurde. Es wäre ausnahmsweiſe ein Trugſchluß. Allen Reſpekt vor den Deutſchen, die pietätvoll genug waren, den toten Grillparzer zu feiern, nachdem ſie den lebendigen hatten verkümmern laſſen. Aber das iſt kein Grund, auch heute noch in pietätvoller Urteilsloſigkeit Grillparzer als Geſamterſcheinung neben Kleiſt und mit ſeiner ‚Medea‘ über den Euripides zu ſtellen. Der antike Dichter gibt nicht die Saat, ſondern nur die Ernte von Medeens Geſchick und bewegt ſich damit in dem engen Spielraum einer bloßen Kataſtrophe. Dafür liegt hier der Brennpunkt aller jener Leidenſchaften, die in Medeen gährten, und ſie endlich auf den Gipfel grauſiger Taten treiben. Zu dieſer Kataſtrophe eine vielaktige Vorgeſchichte zu erzählen, die ſich nicht anders als in epiſcher Umſtändlichkeit abrollen kann, heißt ihre Schlagkraft abſchwächen; für dieſe grauſigen Taten gar eine ſubtile Motivierung anzuſtreben, heißt nicht, ſie vermenſchlichen, ſondern ſie vollends verunmenſchlichen. Denn jetzt erſt wird der Kindermord, der bei der klaſſiſchen Medea einer lapidaren Hemmungsloſigkeit entſpringt, unglaublich, grauenhaft und unvermittelt. Es iſt, als habe Grillparzer ihn nur behalten, weil er ihn gefunden. Bei Euripides ſtimmt eins zum andern. Die Kolcherin iſt beim Verrat des Griechen gleich entſchloſſen, ihre Kinder umzubringen, und nach dem Mord erbarmungslos genug, den Vater dieſer Kinder zu verhöhnen. Die Grillparzerſche Medea iſt demgegenüber nicht etwa ein gemiſchter Charakter, ſondern einfach ein konſtruiertes Monſtrum. Es wird ihr das Seelenleben einer Ibſenſchen Geſtalt untergeſchoben, und wenn ſchon nicht die logiſche, ſo doch die dichteriſche Konſequenz müßte es ihr zur Pflicht machen, an der großen Enttäuſchung ihres Lebens innerlich zu verbluten. Statt deſſen haut und ſticht ſie um ſich. Grillparzer iſt nicht Fauſt genug, um ganz mit den Gräueln der alten Fabel aufzuräumen, wohl aber iſt er Philiſter genug, um dieſe übernommenen Gräuel durch ängſtliche Beſchwichtigungen zu verwäſſern. Seine Medea war Nora und wird Norma: das wäre eine menſchenmögliche Entwicklung von harter Einſicht zu ſanftem Edelmut. Nur daß weder Nora noch Norma ihre Kinder getötet haben, und daß Grillparzer von der einen zur andern nicht auf dem Umweg über den Viehhof dürfte gelangen wollen. Es iſt unerträglich, wenn die bluttriefende Medea Weisheiten von ſich gibt, die ihr

Digitized by Google

von vornherein verwehrt haben müßten, zur Mörderin zu werden, und es läßt sich nur eine Macht denken, die diesem verlogenen Gewäsch seine parodistische Wirkung nehmen könnte: die Musik. ‚Medea' als Oper hat vielleicht eine Zukunft. Die Größe der Grillparzer-Trilogie ist eine Legende der Literaturgeschichte.

Daß das Deutsche Theater aus einer ähnlichen Geringschätzung den dritten Teil allein aufgeführt hat, ist darum nicht anzunehmen, weil es ja sonst nicht einmal den dritten Teil aufgeführt hätte. Für die Grillparzer-Gläubigen freilich ist diese Loslösung des Schlußstücks ein Sakrileg. Für sie werden dadurch nicht nur die Fäden der äußern Handlung, sondern auch die feinen Fasern der psychologischen Begründung zerrissen. Aber was bedeutet ein bischen, was selbst sehr viel Unklarheit gegen die bleierne Langweiligkeit der ganzen elf Akte! Es ist also eins von den beiden Verdiensten der Reinhardtschen Aufführung, daß sie es bei fünf Akten hat bewenden lassen. Es ist ein negatives, ziemlich unfreiwilliges Verdienst. Hätte man sich nämlich deshalb mit der ‚Medea' begnügt, um das ohnehin schon verdächtig gewordene Grillparzermärchen nicht der Belastungsprobe zweier Theaterabende auszusetzen, dann hätte man auch nichts verabsäumen dürfen, um die Mängel dieser fünf Akte zu verhüllen und die Vorzüge zu beleuchten. Die Schwäche liegt in dem Doppelbruch der Medea, der Wert in der fast modernen Sprenkelung ihrer Gegenspieler. Ueber den Bruch zwischen der Mörderin und der Kanzelrednerin Medea sucht uns der Dichter selbst nach seinen geringen Kräften hinwegzuhelfen. Dem Mord folgt ein Auftritt zwischen Kreon, Gora und Jason, der keinen Inhalt, aber einen dramaturgischen Zweck hat: durch seinen bloßen Ablauf die aufgeregten Gemüter zu beruhigen. Der Vorhang fällt und hebt sich wieder über einer wilden, einsamen, von Wald und Felsen umschlossenen Gegend: an völlig anderm Ort zeigt auch Medea sich als völlig andre. Wer gutwillig ist, mags glauben. Die Regie des Deutschen Theaters, für die Reinhardt noch immer nicht verantwortlich zu machen ist, streicht die Beruhigungsszene und läßt Medea auf der rauchenden Mordstätte ihre Schlußtiraden hersagen. Aber das ist ein Fehler, der wenigstens jeden Augenblick beseitigt werden kann. Die Folgen, die der Irrtum über die Beschaffenheit von Medeens Gegenspielern gehabt hat, sind nicht so leicht zu entfernen. Man hat Kreon und Kreusa möglichst sympathischen, durch und durch gutartig wirkenden Personen anvertraut und diese beiden Gestalten damit gewissermaßen ins Recht gesetzt. Sie haben aber Unrecht, und Medea, die so beredt und keiner Selbstanzeige abgeneigt ist, hätte alle Ursache, uns auch etwas von den Wilden zu erzählen, die doch bessere Menschen sind. Herr Diegelmann, um dessentwillen man einmal den ‚Don

Digitized by Google

Carlos' einstudieren müßte, wenn das ein interessanteres Stück und der Graf Lerma eine wichtigere Rolle wäre, hat nur die Repräsentationsfähigkeit, aber ganz und gar nicht die realpolitische Unbedenklichkeit für seinen Griechenkönig, und Fräulein Konstantin war nicht davon zurückgehalten worden, in die konventionelle Unschuld von achtzehn Jahren die Grillparzersche Königstochter zu verwandeln, die an die dreißig ist und so kurz vor Toresschluß über Leichen geht, um einen Mann zu ergattern. Im Deutschen Theater wären Kreon und Kreusa Herr Wegener und Frau Durieux, während Herr Diegelmann die Gesetztheit für den Herold der Amphiktyonen hätte, aus dem ein strebsamer Anfänger ganze Volksszenen herausmeiningerte. Das alles war falsch und verriet nigends eine überlegene Leitung, und was nicht falsch war, das war so farblos, wie Herrn von Wintersteins Jason, oder so erfolglos um Schaurigkeit bemüht, wie Frau Wangels Gora, für die sich Grillparzer bei der Premiere am Burgtheater eine Persönlichkeit wünschte, in Organ und Beiwesen noch um einige Tinten dunkler als die seiner Meinung nach gewaltige Kolcherin.

Die Kolcherin der Sandrock ist das positive von den beiden Verdiensten der Aufführung. Nicht einmal im August dürfte um einer großartigen Schauspielerleistung willen alles übrige vernachlässigt werden; aber nach der vorangegangenen Liebestragödie ist man schon zufrieden, daß man sich hier an einer solchen Leistung freuen kann. Die Poppe ist heute noch erschütternder, weil sie die Mutter ihrer Kinder ist und ihre Sinne zu früh darben müssen; das erklärt fast physiologisch den Paroxysmus ihrer Leidenschaft. Die Sandrock ist die Großmutter und entlastet dadurch ihren Jason ein bischen zu sehr. Aber nicht blos ihr Alter geht über die dichterische Figur, es geht das Riesenmaß des Leibes und der Seele weit über Menschliches hinaus, und so wird man bei ihr überhaupt gut tun, sich jenseits aller tatsächlichen Glaubhaftigkeit an die artistische Bewunderung zu halten. Sie erscheint furchtbar und unheimlich, vergrämt, aber ungebeugt. Man glaubt ihr, daß sie den Drachen in den Schlaf gesungen hat. Ihre Augen haben es leichter, im Haß zu erstarren als vor Schmerz überzugehen. Zur Dolorosa ist sie zu stolz: sie gleicht einer rächenden Kriemhild, die aus schwarzem Lockenwirrsal hervor gespenstisch in eine fremde Welt starrt. Aber nicht blos in der Ruhe ist der Anblick malerisch: auch jede Bewegung der Sandrock ist schön und groß, und wenn schon der Inhalt ihrer Worte eine einzige Disharmonie ist, so entsteht doch die künstlerische Harmonie durch die vorbildlich vollkommene Verschmelzung von Gebärde und Ton. Der Ton selbst ist nicht sehr abwechslungsreich und streckenweise müde und stumpf. Aber immer wieder kommen Aufschwünge und Ausbrüche von so schneidender Wucht und so dunkelprächtiger Leidenschaft, daß die echteste tragische Stimmung geboren wird.

Digitized by Google

Graf Ehrenfried/ von Otto Hinnerk

Ein vieraktiges Luſtſpiel, das in der ‚Modernen Bühne', einer Sammlung dramatiſcher Werke, herausgegeben von Erich Reiß, verlegt von Hermann Ehbock in Berlin, erſcheint, und von dem hier der größte Teil des erſten Aktes mitgeteilt wird.

Ort und Zeit: Deutſchland, Ausgang des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Erſter Akt

Schloßhof des Grafen Ehrenfried. Alles verfallen, verwildert und nur notdürftig ausgebeſſert, aber von ehemals reichen Verhältniſſen zeugend.

Graf Ehrenfried und der Juſtizrat treten auf

Georg: Los! (Mömmel dudelt auf ſeinem Dudelſack, alle andern ſchreien, der Graf inbegriffen, aus voller Kehle: „Puff, puff". Dann die übrigen ohne den Grafen: „Hurra, hurra, Seine Gräfliche Gnaden ſollen leben!")

Georg: Tauſend Jahre und tauſend Jahre!

Die übrigen (einfallend): Soll er leben, ſoll er leben!

Juſtizrat (verwundert): Was iſt das?

Ehrenfried (großartig): Ich danke Euch, meine Getreuen. Ich danke. Und bin zufrieden. (Liebenswürdig zum Juſtizrat) Wie gefällt Euch mein Hofſtaat? Es ſind gute, gute Leute und meinen es herzlich.

Georg: Noch einmal: Los! (Die Szene wiederholt ſich) Los! (Ebenſo)

Ehrenfried: Genug, genug. (Zum Juſtizrat) So ſeid mir denn herzlich im Schloſſe meiner Väter willkommen. Haben wir nicht viel — was wir haben, bieten wir gern. Gelangtet Ihr heute durch das Ungeſchick Eurer Diener und die Mangelhaftigkeit meiner Wege nicht, wohin Ihr wolltet, ſo hoffe ich, ſoll es Euch doch nicht gereuen. Mich, offen geſtanden, freut der Radbruch und der Irrtum Eurer Diener. Er führt mir einen unverhofften, werten Gaſt zu. Die Roſenbergiſche Gnädige wird ſich wohl noch eine Weile ohne Euch behelfen können. Euer Wagen iſt ja auf dem Wege zu ihr. Mag ſie vorerſt mit dem vorlieb nehmen. Und Eure Leute werden melden, daß Ihr wohl ſeid. Später führt Euch dann mein Gefährt nach Roſenberg. — Majordomus!

Georg: Gräfliche Gnaden befehlen?

Ehrenfried: Ich bin mit dem Empfang zufrieden. — Liſe, du darfſt mir die Hand küſſen. — Einen Trunk!

Georg: Sogleich, Gräfliche Gnaden!

Ehrenfried: Man tummle ſich! Solche Gäſte läßt man nicht warten.

Juſtizrat: O bitte, Gräfliche Durchlaucht.

Georg: Befehlen, Herr Graf, ihn hier draußen? (Leiſer) Das Dach im großen Saal iſt nicht mehr ganz ſicher.

Digitized by Google

Ehrenfried: Natürlich hier draußen. In der freien schönen Natur. Von Gottes Odem angeweht. Oder leidet Ihr gar an Podagra, Herr?

Justizrat: Keinesfalls. Meinetwegen keine Umstände.

Ehrenfried: Lassen wir es uns hier draußen wohl sein.

Justizrat: O gewiß. Die Bäume geben ja den schönsten Schatten.

Ehrenfried: Nicht wahr? O, ich bin stolz auf meine Linden.

Justizrat: Ihr habt gejagt?

Ehrenfried: Ein wenig. Ich habe hier eine vorzügliche Jagd: Rehe, Hirsche, Hasen, Sauen, Fasanen, Rebhühner, Schnepfen die Menge. Freilich kostet mich die Unterhaltung des Ganzen ein Erkleckliches. Wenn Ihr nachher meine Hunde ansehen wollt, so werdet Ihr eine vorzügliche Zucht finden. Aber tretet doch eine Weile ein, werter Gast, und seht Euch mein Schloß an. Es gibt auch noch Räumlichkeiten darin, wo uns kein Spätzlein etwas in den Rheinwein wird fallen lassen. Und wenn Ihr findet, daß das alles hier einige Reparaturen nötig hätte . . .

Justizrat: O, warum denn?

Ehrenfried: Ja, Verehrtester, die Zeiten sind schwer. Besonders für den Landmann. Die öffentlichen Anlagen, die Wegverbesserungen und so weiter, und was ich sonst etwa noch an barem Gelde hätte, frißt mein Prozeß auf.

Justizrat: Ihr habt einen Prozeß?

Ehrenfried: Natürlich. Und was für einen, Liebwertester. Tretet ein. (Gehen ins Schloß)

Georg (zu Mömmel): Hast es gehört?

Mömmel: Ich mein' wohl.

Georg: Und welchen Respekt dieser Justifitiarius vor unserm Herrn hat. Und wie liebreich und besorglich dieser mit ihm ist. Nun ja, nun ja: er ist eben ein Justifitiarius, ein Gelehrter, ein Schriftkundiger und Rechtsdeuter. Das begreift sich doch. Geh zum Kellermeister und laß dir Wein geben. Vom besten heute. Der Herr Graf hat einen kühlen Trunk befohlen.

Mömmel: Wo ist der Kellermeister?

Georg: Ach, Mömmel, Mömmel, wo? Nein, Mömmel, ich will lieber selber gehen. Ich traue dir nicht, Mömmel. Bei allen Heiligen Gottes, du bekämst es jetzt, jetzt, ohne alle Rücksicht auf Zeit und Umstände, fertig und söffest den Wein selber, anstatt ihn dem Herrn Grafen hinzutragen.

Mömmel (lüstern): Wein? Wirklicher Wein?

Georg: Wein, Mömmel, wahrhaftiger Wein. Solcher, von dem man sagt, daß er des Menschen Herz erfreut. Erinnerst du dich an jenen alten Juden, der vor einem Jahre hier durchkam? Es war ein unverschämter Mensch . . .

Mömmel: Ja, er sagte, so eine Bettelwirtschaft hätte er sein Lebtag noch nicht gesehen!

Digitized by Google

Georg: Schweig, Mömmel. Der Alte hatte ein Fäßchen Wein bei sich. Es war nur saurer Krätzer, und der Ernst stahl es ihm. Der Jude aber merkte es und wollte es wieder haben. Als er sah, daß er es nicht bekam, schrie er: na, den Dieb würde schon die gerechte Strafe treffen, wenn ihm die Säure den Magen durchfresse. Aber ich hatte aufgepaßt, wo Ernst das Faß versteckt hatte und brachte es beiseite. So bewahrte ich Ernst vor einem Loch im Magen und rettete gestohlenes Gut. Siehst du, und heute ist der Tag da, den Schatz hervorzuholen.

(Ehrenfried und der Justizrat kommen wieder durchs Schloßportal hervor)

Ehrenfried: Die Bilder im Ahnensaal leiden allerdings etwas durch den Regen. Doch es sind Kunstwerke darunter. Jetzt will ich Euch mein Vieh und meine Hunde zeigen.

Georg (mitleidig seufzend): Ach Gott.

Justizrat: Es wird mir ein Vergnügen sein, Herr Graf. Wie es mich auch sehr interessierte, Euer Schloß zu sehen. Diese Einrichtung! Es ist alles eigenartig bei Euch.

Ehrenfried (auf den Ahnensaal hinzeigend): Ich werde die Dachsparren abbrechen und die letzten Ziegel beseitigen lassen. Dann sollt Ihr einmal sehen, wie es sich dort an schönen Sommerabenden herrlich sitzen wird. Wenn vom Himmelsplafond herab die Sterne blitzen und in den dichten Lindenzweigen die Grillen zirpen. Da wird es sich pokulieren lassen! Sagt, Herr Justizrat, Ihr liebt doch auch ein frohes Lied, guten Wein und eine heitere Gesellschaft? Sagt, ist ein Dasein in der freien, frischen Natur nicht tausendmal schöner als alles andre, was es sonst noch geben mag? Mich beengt die Stadt. Alles Gemauerte drückt mich nieder. (Umherzeigend) So ists mir recht, wenn sich Natur auch bei mir im Hause zu Gast lädt. Frei und sein eigener Herr sein ist das Schönste, was das Leben bietet. Freilich gibt es noch einen Wunsch, den mein Herz hegt, einen einzigen.

Justizrat: Und der wäre?

Ehrenfried: Nichts schöner als für sich zu leben, allein, auf meinem Schloß, in der Einsamkeit meines Waldes. Aber manchmal kommt mir auch noch ein andres Gelüst. Dann möchte ich hinaus, unter die Menschen, hier oder weit fort, mich ins Leben stürzen, wo sein Strom am mächtigsten rauscht.

Justizrat: Ihr? Und zu welchem Zweck?

Ehrenfried: Um eine große Tat zu tun!

Justizrat: Wie?

Ehrenfried: Irgend etwas Gewaltiges, Erstaunliches, Ruhmvolles zu vollbringen. Nicht zur Verwunderung der andern, Justizrat, nein, gewiß nicht, nur um mich selber zu erproben, meine Kräfte besser kennen zu lernen. Doch nun zu den Rüden! Zu den Rüden, Freund. Hört Ihr den hellen Ton ihres Gebells? (Zu Georg) Die Jäger sollen kommen.

Georg: Gräfliche Gnaden, der Jäger Ernst ist noch nicht heimgekehrt.

Digitized by Google

Ehrenfried: Ich weiß, ich sandte ihn aus.

Georg: Aber Paul wird bei den Ställen sein.

Mömmel (für sich): Da schläft er gewöhnlich und schlägt sich in den Bauch, was er zusammenstahl.

Ehrenfried: Also hin zu den Rüden! Ihr werdet erstaunt sein, wie die Tiere mich lieben. Von weitem schon spüren sie mich und schlagen mit dem hellen Ton der Freude an. O, auch die tierische Kreatur hat ihren Schmerz wie ihre Lust. Hört Ihr?

Justizrat: Ich vernehme nichts.

Ehrenfried: Seltsam. So steht es um Euern Gehörsinn nicht am besten. (Gehen ab)

Mömmel: Um meinen auch nicht. Nun zeigt er ihm die leeren Hundeställe. Es stinkt nicht einmal mehr drin. So lange ist schon alles Hündische daraus fort.

Georg (weinend): Jammer, Jammer. Der gute Herr. Wer kanns sehen und ohne Tränen bleiben? (Ernst, der zweite Jäger, kommt)

Ernst (einen Vogel hinwerfend): Georg, da hast du was in die Küche. Der Herr sagte mir: eile dich und schieße mir einen Kapitalhirsch oder Auerochs oder ein Elentier. Na, da machte ich mich denn in das Rosenbergische hinüber, sparte jedoch mein Pulver, denn einen Ochsen hätte ich, ohne erwischt zu werden, ja doch nicht fortschleppen können. Aber dieser Gansvogel kam mir in die Quer. Ich nicht faul, drehte ihm den Hals um und machte mich davon. Es hats niemand gesehen.

Mömmel: Eine wahrhaftige Gans!

Georg (entzückt): Ernst, du Prachtjunge! Eine größere Freude, als mir heute diesen Wildschwan zu schießen, hättest du mir nicht machen können. Du mußt ein Schütze sein! Flog er hoch? Die Wildschwäne sind sonst sehr scheu.

Ernst: Na, es ging an. Nicht höher, als daß er seine Plattfüße immer noch auf der Erde haben konnte. Aber ich nahm ihn aufs Korn, lockte ihn ein wenig mit Gack, Gack und warf ihm ein paar Brocken Erde hin, die er für Brot nahm, und so hatte ich ihn denn.

Georg: Ein famoser Schuß. Schleunigst damit zu Lise.

(Ehrenfried und der Justizrat kommen wieder)

Ehrenfried: Ja nun, das wußte ich nicht. Der Jäger wird sie spazieren geführt haben.

Justizrat: So mags wohl sein.

Ehrenfried: Ah, Ernst. Wo sind denn die Hunde?

Ernst (verdutzt): Die Hunde?

Ehrenfried: Ja. Was hast du denn da, Georg?

Georg: Einen Wildschwan, den Ernst geschossen hat.

Justizrat (näher tretend): Wildschwan?

Ehrenfried: Bravo, bravo! Der soll unsre Tafel zieren. Schnell damit in die Küche.

Digitized by Google

Justizrat: Einen merkwürdig kurzen Hals hat dieser — Wildschwan.

Ernst: Er flog hoch. Ungeheuer hoch. Aber ich habe gute flinke Beine. So flog ich denn hinterher, bis ich ihn erwischte.

Ehrenfried: Sehr gut, Ernst. Sehr gut.

(Der Magister tritt auf. Er ist am elendesten kostümiert, aber in ehemals modischen Kleidern. In der einen Hand trägt er eine Peitsche, mit der er lebhaft knallt, in der andern schwingt er eine Kuhglocke. Dazu schreit er: „Muh, Muh". Einige vom Hofstaat stimmen in verschiedenen Tönen ein. Man hört sein Muh und seine Glocke schon, ehe er sichtbar wird. Er kommt von links. Alle weichen ihm aus)

Justizrat: Welch neues Wunder?

Ehrenfried: Ah, meine Kühe mit ihrem Hirten.

Magister: Pax vobiscum. Hic est nostra via. Ich bitte, mich mit meinem schwer dahin wandelnden Rindvieh durchzulassen. (Zum Justizrat) Bitte, nehmt Euch vor dem Bullen in acht. Er kann nichts Fremdes ausstehen und ist sehr stoßbegierig. Supplico.

Ehrenfried (den Justizrat beiseite ziehend): Da müssen wir schon Platz machen.

Justizrat: Bulle! Kühe! Seltsam, seltsam. Mein Gesicht scheint doch etwas sehr in Abnahme begriffen sein.

Magister: Gratias ago. Oh! hü! Bleß, willst wohl Ruhe geben?

Ehrenfried: Gefällt Euch mein Vieh? Es ist meine ganze Freude. Und die Milch, die ich von ihnen bekomme.

Justizrat: Ich finde Euer Gnaden Hunde wie Kühe unübertroffen. Sie müssen leicht zu ernähren sein.

Ehrenfried: Es macht sich. Und habt ihr auf meinen Kuhhirten geachtet? Er hat studiert, ist Magister. Versteht Euch Latein und Griechisch.

Justizrat: So viel Wundersames wie heute ist mir noch niemals begegnet. Ich komme mir vor, als ob ich in einem verzauberten Lande sei.

Ehrenfried: Haha, Verehrtester, haha! Aber der Zauber ist schön, gelt? Ihr müßt nur mit den rechten Augen zu schauen wissen. Darauf kommt alles an. Daß man das Wahre sieht, das, was Freude macht. Worauf ich zurückkommen wollte: die schöne Witwe residiert also von nun an auf Rosenberg?

Justizrat: Wie ich Euch sagte. Und ich bin zu ihr beschieden.

Ehrenfried: Ist sie wirklich schön?

Justizrat: Ich will es meinen. Manchen hat es schon gereut, ihr allzugenau in die Augen gesehen zu haben.

Ehrenfried: Gereut? Weshalb wohl?

Justizrat: Weil er sich ein Herzleiden dadurch zuzog. Sie ist spröde und kühl. Nicht von der zärtlichen, sentimentalen Art. Man sagt, sie könne der Männer entbehren.

Ehrenfried: Ha!

Justizrat: Kommt mit mir und seht mit eigenen Augen.

Digitized by Google

Ehrenfried: Mit Euch?

Justizrat: Schon als guter und getreuer Nachbar seid Ihr dazu verpflichtet.

Ehrenfried (in sich gekehrt): Ich weiß nicht, ob ich ein Weib lieben könnte, das ich sehe. Von denen ich träume, sie sind alle schön, gut, hold.

Justizrat: Meint Ihr? Aber diesen Traum da zu träumen, würde ich doch raten. Und bedenkt, sie ist reich.

Ehrenfried (träumerisch, nur halb bei der Sache): Reich? O nein, o nein. Wer wollte denn Gold erheiraten, Verehrtester?

Justizrat: Auch das überlegt, Herr Graf, gewännet Ihr den Heiratsprozeß um die Rosenbergischen Güter, so könntet Ihr wohl auf alle Rechtsstreite um Batzen verzichten.

Ehrenfried: Es sind ja die Rosenbergischen Güter, um die ich prozessiere.

Justizrat (höchst erstaunt): Wie?

Ehrenfried: Jedoch davon später. — Ich erinnere mich an etwas . . . (Still in sich hinein) Vögel singen in den Zweigen . . . Verzeiht einen Augenblick. Mein Verwalter erwartet mich. Lustwandelt ein wenig. Sofort kehre ich zu Euch zurück. (Ab)

Justizrat (allein): Ein Prozeß um die Rosenbergischen Güter, anhängig am Kammergericht? Wo sollte er es denn sonst sein? Ich glaube, er ist doch mehr als blos ein halber Narr. Nämlich ein ganzer! Wofür ihn freilich weit und breit das Land ausschreit.

(Lise kommt, um den Tisch zu decken)

Justizrat: Wie heißest du, mein Kind?

Lise: Lise.

Justizrat: So? — Und was stellst du im Schlosse des Herrn Grafen vor?

Lise: Ich? — Nichts. Man ruft mich Lise und dann komm' ich und tu', was zu besorgen ist. — Und wenn der Herr Graf mit mir zufrieden ist, darf ich ihm die Hände küssen. Aber er sieht mich dabei nie an.

Justizrat: Und das vermissest du?

Lise: Ich mein', wenigstens immer mit Absicht wegzusehen, brauchte der Herr Graf doch nicht.

Justizrat: Tut er das?

Lise: Ich meins.

Justizrat: Lise, ist das all Euer Silberzeug?

Lise: Ja. Wir nennen aber auch das irdene so und müssen uns damit behelfen, bis der Herr Graf seinen Prozeß gewonnen hat.

Justizrat: Ih, wieder dieser Prozeß! So hast du auch von dem gehört?

Lise: Ei, natürlich.

Georg (der sich bei den letzten Worten Lises vom Prozeß im Hintergrund gezeigt und sie gehört hat): Ah, der Herr Justifitiarius reden mit der Lise von dem Prozeß. Mit Verlaub, sie ist doch eine dumme Bauerdirn.

Justizrat: Und du?

Georg (achselzuckend): Ach Gott! — Sie versteht doch nichts davon . . .

Digitized by Google

Juſtizrat: Aber mit dir würde es ſich lohnen, Alter?

Georg: Ich meinte, hochgeehrter Herr Juſtifitiarius. Wir bedauern, daß Ihr nicht Zeit habt. Ihr würdet heute gut bei uns eſſen, Herr Juſtifitiarius. Die gräfliche Küche war vorzeiten berühmt. Die ſchmeckte ſelbſt Kaiſer und Königen. Wenigſtens hat zu Zeiten des ſeligen Herrn Grafen der Vater unſers gnädigen Herrn Kurfürſten bei uns vorlieb genommen. Aber, wenn ich fragen darf, wie ſteht es denn jetzt mit unſern Ausſichten?

Juſtizrat: Soſo. Du weißt alſo auch davon?

Georg: Ich? Ich? Ei ja, daß ich nur nicht lache . . .

Juſtizrat: Lachen?

Georg: Verzeihen der Herr Juſtifitiarius, wenn ich es tue, wirklich tue in dero Gegenwart. Aber ſich zu enthalten, iſt ſchwer.

Juſtizrat: Weshalb denn?

Georg: Nun ſeht: ich nichts davon wiſſen? Ja, wer ſollte denn ſonſt davon wiſſen, wenn nicht ich?

Juſtizrat: So biſt du es am Ende, der dieſen ganzen Prozeßtraum ausgeheckt hat?

Georg: Faſt iſts ſo, Herr Juſtifitiarius! Ja, eigentlich iſt es im allergenaueſten Wortverſtand ſo. Allen Reſpekt, allen tiefſten und untertänigſten Reſpekt vor dem durchlauchtigen Herrn Grafen. Er iſt gut, er iſt klug, er iſt edel, aber was die weltlichen Angelegenheiten betrifft, das werdet Ihr wohl ſchon gemerkt haben, doch etwas unbekümmert. Und eines Tages nun, als ich hier den Jammer, den Jammer, Herr! ſah und wie es immer weiter heruntergiing, da hab' ich mir denn geſagt: es muß ein Ende werden. Und hab' den Prozeß um die Roſenbergiſchen Güter entdeckt. Das war unſer neuer Erdteil. Damals lebte drüben der alte Herr, der Mann der Frau von Roſenberg, noch. Aber er hielt ſich immer in der Reſidenz auf. Und ſeitdem warten wir nun, daß die Sache vorwärts geht. — Und um mein Leben gern, Herr Juſtifitiarius, möchte ich wiſſen, wie es jetzt ſteht. Um mein elendiges, gleichgültiges, höchſt zu negligierendes Leben, ſagt mir, Herr, ein Wort davon.

Juſtizrat: Freund, du biſt mir der ſeltſamſte Sterbliche, der mir je vorgekommen iſt. Du erfindeſt einen Prozeß —

Georg: Wie?

Juſtizrat: Du ſelbſt und glaubſt doch daran mit der ganzen Kraft deiner Seele?

Georg: Ja, meiner armen, elendigen Seele. Habt Erbarmen, ſprecht!

Juſtizrat: Seltſame Geſchöpfe Gottes! Sie gehen auf ihrem Kopf, ſehen ſich die Welt von unten her zwiſchen ihren Beinen hindurch an und wiſſen es nicht. — Hum, mein Freund, du weißt . . .

Georg: Wie, wie? Erbarmen!

Juſtizrat: So gern ich wollte . . . Mein Eid! Meine Amtspflicht.

Georg: Oh!

Digitized by Google

Juſtizrat: Doch immerhin, aber verrate es niemanden.

Georg: O, ich ſchweige, ſchweige wie das dunkle, ſtille Grab!

Juſtizrat: Am beſten wäre es . . .

Georg: Wie?

Juſtizrat: Am ſicherſten gelänge es . . .

Georg: O ſprecht, ſprecht. Spannt mich nicht auf die Folter!

Juſtizrat: Es wäre das Ratſamſte . . . daß der Herr Graf nämlich die ſchöne Witwe . . .

Georg: Witwe . . .

Juſtizrat: Heiratete.

Georg: Hei—

Liſe: Heiratete?

Georg: Biſt du auch noch da? Geh fort. — Ja, aber . . . aber . . .

Juſtizrat: Wenn du Einfluß auf ihn haſt, Alter, bringe ihn dazu. Dann werde auch ich die Hunde in Euern Ställen wieder kläffen hören. Und ſonſt noch meinen Spaß dabei haben. (Geht ab)

Liſe: Heiratete?

Georg: Ja, ja, du dummes Ding, heiratete! Was gaffſt du? — Natürlich, warum ſoll denn unſer Herr Graf die Frau von Roſenberg nicht heiraten können? — Liſe, mach' kein ſo blödes Geſicht! — Das heißt natürlich, wenn ſie jung genug und ſchön genug und in ihn genug verliebt iſt und außerdem gut und brav und recht . . . O, Liſe, Liſe — ſei mir nicht bös, du kannſt ja nicht dafür, daß du nicht geſcheiter biſt! — Das wird ein Leben! Das wird eine Wonne!

(Ehrenfried kommt ſinnend zurück)

Ehrenfried: Wo iſt unſer Gaſt?

Georg: Der Herr Juſtifikarius iſt nur ein wenig auf die Seite gegangen.

Ehrenfried: Iſt der Wein bereit?

Georg: Ja, Herr Graf.

Ehrenfried: So ſuche unſern Gaſt und bitte ihn her.

Georg: Wie Gräfliche Gnaden befehlen. (Georg ab)

Ehrenfried: Nun, Liſel? Wie geht's?

Liſe: Wie immer, Herr Graf.

Ehrenfried (ſie bei der Hand nehmend): Hör zu, Liſel:

Vögel ſingen auf den Zweigen,
Wolken flüchten vor den Winden,
Wiſſen ihren Pfad zu finden;
Und ich ſollt' mich dir nicht neigen?
Blüten öffnen ſich und beben
Und verbreiten ſüße Düfte,
Sehnſucht zittert durch die Lüfte;
Und ich ſollt' zu dir nicht ſtreben?
Klarer Sonne goldnes Scheinen,
Wieder dann in trüben Schauern

Digitized by Google

Grauer Tage grämlich Trauern;
Und ich sollt um dich nicht weinen?

Lise (nach einer Pause): Was ist das, Gräfliche Gnaden?

Ehrenfried (versonnen): Das sind Verse.

Lise: Verse?

Ehrenfried: Reime.

Lise: Ja so. Wie auf den Lebkuchen.

Ehrenfried: Ja. Und weiter ist das Sehnsucht. Sehnsucht nach einem süßen Sich-Verstehen, Sich-Suchen, Sich-Finden, Sich-Aufgeben ... Sehnsucht nach dem Schönsten dieser Erde ...

Lise: Ja, Gräfliche Gnaden ...

Ehrenfried: — Und ich sollt' mich dir nicht neigen?

Lise: Gräfliche Gnaden werden zufrieden sein mit der Bratengans. Ich habe mir Mühe gegeben.

Ehrenfried: Nicht wahr, Lisel, welche man liebt, der neigt man sich gerne?

Lise: Es wird wohl so sein, Gräfliche Gnaden.

Ehrenfried (ins Ferne schauend): Und ich sollt' um dich nicht weinen?

(Justizrat kommt, ihm folgt Georg)

Georg: Der Herr Graf lassen bitten.

Ehrenfried (sich aus seinem Sinnen reißend): Ah so. Verzeiht, daß ich so gar lange verweilte. Ein höchst wichtiges Geschäft hielt mich ab. Doch nun tut mir Bescheid. Musik! Musik! (Mömmel dudelt los) Mundschenk, fülle die Becher. Auf Euer Wohl, Justizrat!

Justizrat: O, zu viel Ehre.

Ehrenfried: Auf Euer Wohl mit diesem guten Tropfen. Tusch! (Mömmel dudelt)

Ehrenfried (schmeckt erstaunt): Es ist ja — Wein.

Georg: Es ist Wein, Herr Graf.

Ehrenfried: Wahrhaftiger Wein? Göttertrank?

Georg: Sicher, Herr Graf.

Ehrenfried (zum Justizrat): Behagt Euch der Tropfen?

Justizrat: Ich finde ihn etwas säuerlich.

Ehrenfried: Er ist herb. Das ist richtig. Trinket! Trinket! Es lebe, was wir lieben.

Justizrat: Darauf stoße ich an. Selbst mit diesem Essig. Es lebe jene schöne Frau, zu der sich so viele Augen erheben. Doch keins, scheint mir, als das Eure wird es mit Glück tun.

Ehrenfried: Ihr seid ein Schmeichler, Justizrat. Sie lebe. Sie, die ich meine!

Justizrat: Es lebe Elfriede von Rosenberg!

Ehrenfried: Tusch, Tusch! (Wieder wie vorhin)

Justizrat: Und nun noch eine Neuigkeit, die ich Euch bis dahin vorenthielt. Ich gehe zwar von hier zu Frau von Rosenberg. Aber von dort

Digitized by Google

aufs fürstliche Jagdschloß. Unser gnädiger Kurfürst ist auf dem Wege dahin, vielleicht schon eingetroffen. Der ganze Hof wird in diesen Tagen dort sein. Lustbarkeiten aller Art werden sich drängen. Bälle, Jagd, Feuerwerk, Theater, Maskenspiel. Ihr dürft Euch dem nicht entziehen. Zeigt Euch unter den edelsten Kavalieren des Landes. Bringt Euch in Erinnerung! Man soll das nie versäumen. Der Träger eines so alten Namens muß eilen, seinem Fürsten zu huldigen.

Ehrenfried: Der Kurfürst?

Justizrat: Ja. Und der ganze Hof. — Unser Herr vergibt die Hand der schönen Elfriede. Er nimmt Interesse an ihr.

Ehrenfried: Der Kurfürst? — Der Kurfürst soll leben! Tusch! Tusch! Tusch! (Wie vorhin, jetzt aber dreimal)

Justizrat: Nun, was sagt Ihr?

Ehrenfried: Ich will es mir überlegen. Georg, laß anspannen, damit unser werter Gast, sowie es ihm bequem ist, aufbrechen kann.

Georg: Es ist alles bereit.

Justizrat: Erlaubt, daß ich Abschied nehme. Es eilt. Ich sollte vor Einbruch der Nacht in Rosenberg sein.

Ehrenfried: Also. So leid es mir tut. Den Wagen, den Wagen!

Georg: Gleich, gleich. Paul!

(Es fahren Paul und Georg, an der Deichsel ziehend, den Wagen heran)

Ehrenfried: Aha. Bitte, steigt ein.

Justizrat: Dort? Ja, und die Pferde?

Ehrenfried: Ja, die Pferde . . .

Georg: Sind leider ermüdet . . .

Ehrenfried: Ah ja. Leider! Ich vergaß es.

Georg (schnell): Aber die Sänfte ist in gutem Stande.

Ehrenfried: So bitte ich Euch, die zu benutzen.

Georg: He, holla, holla. Sputet Euch.

(Mömmel und ein Jäger geben ab und kommen mit der Sänfte zurück)

Justizrat: So, so. Gott sei Dank. Meine Augen sind doch noch nicht ganz so schlecht, als ich dachte. Etwas sehen sie doch noch. Ist mir für meine Füße lieb.

(Der Justizrat steigt unter allgemeiner Hilfeleistung ein. Als sich die Träger aber mit der Sänfte eine Strecke fortbewegt haben, bricht der Boden ein, so daß der Justizrat mit den Füßen auf die Erde zu stehen kommt)

Justizrat: Hilfe, was ist?

Magister: Oho, ein kleiner Mangel! Das Bodenbrett war schon lange etwas durchgefault. Der Herr Justifitiarius werden die Füße anziehen müssen, oder wenn das auf die Dauer zu unbequem werden sollte, könnte der Herr Justifitiarius zur Abwechslung etwas mitgehen. Der Weg ist gut und zurzeit auch trocken.

Mömmel (auftretend): Herr Graf, Herr Graf!

Ehrenfried: Was ist?

Digitized by Google

Justizrat (da die Träger vorwärts gehen): Halt doch, Ihr Dummköpfe. (Setzt sich zurecht)

Mömmel: Herr Graf, ein Wagen.

Magister (ausschauend): Ein Wagen. Drüben. Kann natürlich nicht heran.

Justizrat: Halt, Kerle. Ein Wagen?

Magister: Die Herrschaften kommen selber schon.

(Frau Elfriede von Rosenberg und Ernst, ein Edelmann, treten auf)

Ehrenfried: Da ist ja —

Justizrat: Frau von Rosenberg! — Laßt mich hinaus.

(Georg und der Magister helfen dem Justizrat unter allerlei Fährlichkeiten aus der Sänfte)

Elfriede: Was ist das für ein Fahrzeug?

Magister: Vehiculum mirabile et extraordinarium! Ein außerordentliches Gefährt!

Elfriede (lachend): Es scheint.

Justizrat: Gott sei Dank, daß ich ihm mit heilen Knochen entronnen.

Ehrenfried: Verehrte Frau —

Elfriede: Graf —

Justizrat (vorstellend): Graf Ehrenfried.

Elfriede: O, ich hatte schon flüchtig das Vergnügen, wenn auch nur zufällig im Walde. Graf, Ihr entschuldigt, wenn wir Euch so unvermutet überfallen. Mit Ernst auf dem Heimwege von einem Besuch begriffen, trafen wir auf des Justizrats blessierte Kutsche, welche sich mühsam genug dahinschleppte, und erfuhren durch den Diener, daß unser Freund hier bei Euch zurückgeblieben.

Ehrenfried: O, ich weiß nicht, wie ich dem Zufall danken soll ...

Ernst: Da Frau von Rosenberg sehnlichst der Ankunft des Justizrates entgegenharrte —

Elfriede: Und Freund Ernst meinte, daß die Beförderungsmittel auf Schloß Ehrenfried einiges zu wünschen lassen könnten ...

Ehrenfried (verlegen): Wie es geht im Leben, schöne Frau ...

Georg (eilig): Unsre Pferde ...

Justizrat: — Sind ermüdet, ja, ich weiß es, Freund. Und fürchte, in diesem Kasten wäre ich allerdings nur halb gerädert —

Magister: Der Herr hätten allerdings acht geben müssen, daß ihm die Schienbeine, die Tibiae nicht geschunden worden wären —

Elfriede: Kurz und gut, Graf, wir haben vor, Ihnen unsern Rechtsfreund in unserm eigenen Wagen zu entführen.

Justizrat: Ich habe versucht, Graf Ehrenfried zu überreden —

Ehrenfried: Ich komme, komme! Nur noch einige Vorbereitungen, und morgen schon —

Justizrat (einfallend): Begrüßen wir Euch im Kurfürstlichen Jagdschloß.

Elfriede: Ah, Ihr gedenkt —

Digitized by Google

Juſtizrat: Der Graf wird unſerm Gebieter die Freude machen.

Elfriede: O, vorzüglich.

Juſtizrat: Und vielleicht, Graf, daß Euch dort beim Ringelſtechen, beim Tanz, auf der Jagd, ganz gleich wo immer, auch Gelegenheit wird, jene Tat zu verrichten, von welcher Ihr vorhin ſchwärmtet.

Ernſt: Eine Tat?

Juſtizrat: Eine große Tat!

Ehrenfried (abwehrend): O, das iſt nur ein Traum müßiger Stunden...

Ernſt: Doch es wird Zeit.

Elfriede: Ihr geſtattet, Graf —

Juſtizrat: Zum Wagen!

Ernſt (ſpricht mit Ehrenfried)

Elfriede (zum Juſtizrat): Von was für einer Tat redet Ihr?

Juſtizrat: Davon mehr auf dem Wege. Ihr dürft Euch auf einige Ueberraſchungen gefaßt machen.

Elfriede: Ein ſeltſamer Menſch.

Juſtizrat: Wie gefällt er Euch?

Elfriede: Züge und Haltung verraten den Edelmann — aber der vernachläſſigte Anzug, dieſe Diener, dieſe ganze Umgebung? Ich hörte wohl davon, aber man glaubt es erſt, wenn man es mit eigenen Augen ſieht.

Ernſt (zu Ehrenfried): Alſo auf Wiederſehen im Jagdſchloß.

Ehrenfried: Auf Wiederſehen! (Während ſich Elfriede und Ernſt ſchon entfernen) Juſtizrat, ſie iſt ſchön.

Juſtizrat: Gewinnt Frau Elfriedens Hand, ſo habt Ihr Eure ſchönſte Tat.

Ehrenfried: Sie iſt ſchön. — Georg, Muſik!

Georg: Frau Elfriede, hoch!

Alle Ehrenfriedſchen: Hoch, hoch!

Magiſter: Puff! Puff!

(Mömmel und die andern ſchließen ſich, während Ehrenfried und der Juſtizrat den Vorangegangenen folgen, tumultuariſch den Rufen an, Mömmel bläſt ſeinen Dudelſack)

Vorhang

Vom ſtuttgarter Theaterjahr/ von Fritz Baader

In wenigen Wochen beginnt auch hier die ‚neue Saiſon'. La saison est morte ... Man kanns beſtätigen; ſie hat ja nie gelebt. Aber: vive la saison? ... Ich glaube kaum, daß es beſſer wird. Ich bin Peſſimiſt geworden in dieſer Hinſicht; nicht aus Veranlagung, wohl aber aus Erfahrung und oft enttäuſchter Hoffnung wegen.

Digitized by Google

Ja, ja, die Konkurrenzlosigkeit! Schon als ich im letzten Jahre Ihnen über stuttgarter Theaterverhältnisse Grundlegendes schrieb, wies ich auf diesen Krebsschaden unsers Hoftheaters hin. Nie hat Monopolstellung stärkern Schaden gestiftet, künstlerische Stagnation schlimmer gefördert. Nun hoffen wir auf den Herbst 1909. Mit neuen Plänen trägt man sich: Im Herbst jenes glorreichen Jahres soll im Mittelpunkt der Stadt, an einem der belebtesten Plätze, ein ‚Intimes Schauspielhaus' erstehen, das die ‚Moderne' pflegen will. Ich glaube, das Unternehmen braucht nur die Hälfte von dem zu halten, was man sich von ihm verspricht, und es hat gewonnenes Feld. (Daß Stuttgart Theaterboden hat, beweist ja allein die Tatsache, daß in den heißen Sommermonden dieses Jahres eine berliner Truppe im Saal unsers Variétés mit gutem Erfolg Schau- und Lustspiele geben konnte. Literarischen Anstrich hatten diese Stücke freilich nicht; aber wer verlangt das, wenn an den Talhängen die Trauben im Sonnenbrand reifen?) Aber selbst gesetzt den Fall enttäuschter Hoffnung: — den Wettkampf wird das Unternehmen doch entfachen, das ältere Institut würde dann erst seine vollen Kräfte entfalten und sein Können offenbaren. Wir haben ähnliches ja erst auf dem Gebiet des Zeitungswesens erlebt.

Annoch schläft dieser künstlerische Ehrgeiz. Das Theater funktioniert; schätzte man die Leistungen nur nach der Vorstellungen Zahl, es setzte ein Fleißbillet. Aber diese Funktion gefällt sich in einem ähnlich tödlichen Rhythmus, wie die Maschinerie bureaukratischer Verwaltungen in andern Dingen; und man bewertet nun einmal Theaterleistungen nicht nach der Tourenzahl des Triebrades. Verdrossenheit und Unlust — das ist der Eindruck, den die Oeffentlichkeit im allgemeinen von dem Betrieb als ganzem empfing. Spätsommernachmittagschwüle; man sehnte sich ordentlich nach einem kräftigen, reinigend wirkenden Luftzug, nach einer einzigen Vorstellung, die nicht ausgebrauchte Schablone gewesen wäre. Nach einem eigenen Einfall der Regie sehnte man sich; nach einem mutigen Griff der Hand, die das Premierenmaterial zu sichten hat. Was seit Jahren Gewohnheit ward, blieb: Erstaufführungen von Werken, über die man anderswo längst zur Tagesordnung übergegangen war; Uraufführungen, die jeder Einsichtige vor der Aufführung, ja vor der Einstudierung als Nieten erkannt haben mußte; ein paar Neueinstudierungen mit befremdenden Besetzungsmißgriffen; im übrigen ein unbegreifliches Ignorieren der schweren, wuchtigen Schätze, die deutsche und fremde Dramatik in Jahrhunderten aufgeschichtet hat. Ibsen und Björnson, Kleist, Hebbel und Ludwig, Hauptmann und Halbe und manch andrer, der gerade hier tiefe und durchgreifende Wirkung getan, schlummern in den Archiven. Nur dem Schillerzyklus bleibt man unwandelbar treu, gibt ihn dafür aber in Aufführungen, für die man anderswo danken würde.

Und dabei haben wir ein Schauspiel-Ensemble, aus dem sich bei entsprechender Führung etwas herausholen ließe. Es sind ja nicht gerade schauspielerische Individualitäten von Bedeutsamkeit darunter, höchstens

Digitized by Google

unsern ersten Charakterspieler Oscar Hofmeister ausgenommen, der leider nur nicht Gelegenheit hat, sich voll zu geben. Aber wir besitzen in Blankenstein einen Heldenvater von markiger Kraft und innigem Menschenverständnis, in Richter einen Helden, der in der Verkörperung mannhaften Naturburschentums seinen Platz füllt und nur einer künstlerisch-maßvollen Zügelung seines nie gestillten Spieleifers bedürfte. Denn es ist nie gut, wenn ein Schauspieler seiner Art sich mit einem ‚Hamlet' abquälen will. Freilich sind wir auf der steten Suche nach einem ‚Jugendlichen', und die zweiten Garnituren sind allzu sehr mit Anfängern durchsetzt. Schlimmer steht es mit den weiblichen Kräften. Frau Rossi gibt harten Frauen vorgerückterer Jahre, stolzen Königinnen, schmerzgeprüften Müttern die ganze Herbheit gereiften Könnens, und bisweilen — in Ibsen-Dramen — geht von ihr unmittelbares Menschentum aus. Fräulein Stehle ist eine Naive voll Anmut und Schelmerei, auch eine achtunggebietende Nora vermag sie zu spielen. Aber schon das Tätigkeitsfeld der sogenannten ‚Heroine' ist sehr beschränkt: Frau Remolt gelingen erdstarke Bauernmädel, auch Schnitzlersche wiener Mädel — Königinnen mißlingen und entgleiten ihr unversehens ins Parvenuhafte. Die Liebhaberin endlich, Fräulein Feldhofen, erfreut sich unbegreiflicher Beliebtheit; geschickte Anpassungsfähigkeit ist alles, was ich ihr nachrühmen kann; Gestaltungskraft und Gehaltgebung sind ihr gänzlich fremde Dinge. Mängel gibts also auch hier genug. Aber selbst Ensembles mit minderwertigern Einzelkräften habe ich schon inniger, einheitlicher da zusammenspielen sehen, wo eines mit seiner Truppe zusammengewachsenen, klugen und anempfindenden Spielleiters Geist das Ganze durchdrang. Aber: Herr Meery mag ein theoretisch geschulter, manches wissender Mann sein, die Suggestionskraft des Künstlermenschen traue ich ihm nicht zu. Und was Herr Stephany als Regisseur zu leisten vermag, muß sich erst noch zeigen. Ich glaube aber, über das Können eines gewandten Routiniers kommt auch er nicht hinaus.

Soviel im allgemeinen, denn daraus resultieren die Einzelschäden, auf die ich hier schon aus Gründen des Raumes nicht näher eingehen kann. Ich will mich auf eine kurze Chronik des Spieljahres beschränken. Die Uraufführungen zunächst. Ueber das verunglückte Experiment mit ‚Ethelwold', Tragödie in drei Akten von Carl Maria und Emil Schultze-Malkowsky, schrieb ich Ihnen seiner Zeit schon. Mehr innere Berechtigung hatte der Versuch mit dem Volksdrama Ernst Eges ‚Helmbrecht', weil es sich dabei um einen stuttgarter Autor handelte. Ege versuchte eine Dramatisierung des Meier-Helmbrechtschen Gedichts unter psychologischer Vertiefung und reicherer Motivierung des ziemlich primitiven Gefüges seines Vorwurfs. Aber er verirrte sich zu diesem Behuf allzu sehr ins Feld des rein Theatralischen, ohne der epischen Breite Herr zu werden und geriet durch falsch verstandene kulturhistorische Treue des Kolorits knapp an den Rand des Lächerlichen. Mit Herzogs dramatisiertem Feuilleton, den ‚Condottieri', hatte man so wenig Glück wie mit Wildenbruchs ‚Raben-

Digitized by Google

steinerin', diesem übertriebenen Theater von der Schaukomödie Gnaden. Sudermanns ‚Rosen' versandten ihren Treibhausduft, und Ganghofers süßliches Versegestammel der ‚Sommernacht' nahm man mit jener Gelassenheit hin, die man hier den Premieren der Spätjuni-sommerabende entgegenzubringen pflegt. Dazwischen mischten sich einige französische und englische Lustspielimporten gar nicht so übler Art; leider ward der gallische Witz durch Hoftheatermoralin entwässert und in deutsches Blumenthaltempo verledert, und für die Wildesche Dialektik fehlte es an der nötigen pointierten Dialogführung.

Ein paar Gastspiele versprühten einen Schimmer fremden Genießens und hinterließen unfruchtbare Sehnsucht: Kainz spielte seinen Hamlet (leider in der verstümmelten Burgtheater-Bearbeitung), seinen Rudorff im ‚Rosenmontag'. Die Triesch offenbarte in drei Rollen ihr vielseitiges Talent. Frau Eysoldt mimte Lulus erdenwärts ziehende Dämonie, und die Desprès, der die Herbheit des vierten Standes allein liegt, gefiel sich in der glänzenden Schneiderkunst des modernen Paris als die ‚Parisienne' Henri Becques.

Japanisches Papier Pflanzenfaser/

von Peter Altenberg

Er hatte ihr bereits alles geschenkt, was eine liebevolle zärtlichste Seele sich ausserdenken könnte — — —. Nun war er am Ende seiner liebevollen Phantasie, und er hätte sich nur noch wiederholen können — — —. Sie hatte in wunderbarer moderner Auffassung alles angenommen; denn sie fühlte es, daß es eine Medizin sei für eine erkrankte Seele, besondere Dinge zu schenken, zu schenken, zu schenken — — —. Sie nahm es an, wie eine Verpflichtung gegenüber einem Herzen, das man, wenn auch unabsichtlich, krank gemacht hat; und sie sträubte sich daher auch nicht gegen solche Geschenke, die unter andern Umständen einen zu intimen Charakter gehabt hätten, wie Schirm, Handschuhe, Gürtelschnalle, Taschentücher und so weiter, und so weiter, und so weiter — — —. Nun aber war er zu Ende mit Realität und Phantasie, insofern seine Geldmittel es gestatteten — — —. Da las er in einer Zeitung eine Annonce eines echt japanischen Klosettpapiers, aus japanischen Pflanzenfasern, unerhört zart und dennoch fest im Gefüge, wovon ein Paket freilich eine Krone achtzig Heller kostete, während die einheimischen besten Sorten für eine Krone zu haben sind — — —. Er kaufte zehn Pakete und schickte sie ihr. Sie war anfangs ganz entsetzt, beleidigt und gekränkt. Aber allmählich gewann das natürliche Denken die Oberhand. Und sie schrieb einfach zurück: „Nunmehr, Zartfühlendster, wird es Ihnen aber wirklich schwer fallen, noch irgend etwas sich auszudenken, was mein Leben mir erleichtern könnte — — —."

Digitized by Google

Kasperletheater

Shopping/ von Bimstein

„Ich möchte gern ein Opernhaus —"

„Ganz zu Diensten. Wollen die Herrschaften etwas Fertiges — vom Lager — nein? Natürlich, Maßanfertigung ist immer viel besser. Nun, was haben sich die Herrschaften gedacht — wir haben jetzt einen sehr hübschen Typ: ‚Wagner 1913'. Garantiert von jedem Platz zu sehen."

„Daran haben wir nicht das mindeste Interesse? Wir brauchen sehr viel Logen. Wir wollen das Maß nach einer großen Galavorstellung nehmen. Etwa dreitausend Plätze."

„Sehr wohl. Und welchen Stil bevorzugen die Herrschaften —"

„Ach Gott, die Stile sind uns alle gleich lieb, wenns nur recht viel sind!"

„Recht viel?"

„Na ja, ich langweile mich immer, wenn so ein großes Dings in einem Sums gemacht wird. Also die Fassade Renaissance. Drinne Empire. Vestibül Barock und die Klosetts modern."

„Wie Sie befehlen, und wie viel darf es kosten? Für vier bis fünf Millionen kriegen Sie schon etwas sehr Schönes —"

„Das ist viel zu billig — unter fünfzehn Millionen will ich keins —"

„Na, wir können ja für zehn Millionen was 'ranmachen —"

„Machen sie was 'ran! — Geliefert wird bei mir, und die Rechnung wird zur Hälfte in der Prinz Albrechtstraße — zur andern Hälfte in der Königstraße bezahlt."

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Auf der Straße. Eine große Berlinerin drängt sich heran —

„Haben Sie vielleicht alte Opernhäuser zu verkaufen?"

„Lassen Sie mich zufrieden —"

„Ich zahle die höchsten Preise —"

„Was können Sie denn zahlen?"

„Drei Millionen und mach' alles unten durch —"

„Ich trage es Ihnen noch in die Wohnung dafür —"

„Ich zahle vier Millionen —"

„Machen Sie, daß Sie fortkommen —"

„Ueberlegen Sie sichs noch mal — und dann schreiben Sie mir Leipziger Platz — Karte genügt. Die Konkurrenz zahlt ja doch nichts.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Bei der Konkurrenz.

„Also gut, sieben Millionen, aber was mach ich aus dem alten Opernhaus?"

„Einen Wartesaal —"

„Für die Straßenbahn?"

„Meinetwegen auch — aber ich dachte für Sie selber. Ihr habt Euch

Digitized by Google

ja immer ſo geärgert, wenn Ihr auf dem Pariſer Platz warten mußtet. Dann können Sie da ja untertreten."

„Na ſchön — aber ich wollte noch was mit Ihnen beſprechen — wegen dem Grunewald — wir kriegen ja gar keine Luft mehr —"

„Wozu brauchen Sie Luft —?"

„Dann bitte ich Sie nur noch eins — laſſen Sie wenigſtens drei Bäume ſtehen —"

„Warum denn das?"

„Sehen Sie, wir haben ſoviel Kinder — und wenn wir denen Märchen erzählen, wo ein Wald drin vorkommt, werden ſie nicht wiſſen, was das iſt. Dann wollen wir ſie zu den drei Bäumen führen und ſagen: Das iſt ein Wald."

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Im Geſindevermietungsbureau.

„Ich möchte zum erſten Januar einen neuen Theaterdirektor —"

„Waren Sie denn mit dem alten nicht zufrieden?"

„Sehr ſogar. Ich habe ihn auch nicht entlaſſen — nur war er mir ein bischen zu feurig, zu modern. Und da ich gerade für die Reorganiſierung meiner Filiale in Hannover einen jungen, energiſchen Menſchen brauchte, ſo hab ich den hingeſchickt. Nun will ich aber für Berlin Erſatz. Wie geſagt — 'n bischen geſetzter muß er doch ſein für den Gendarmenmarkt. So was Altes, Ruhiges, Feines möchte ich haben —"

„Tja — na, wie wär' es denn mit dem alten Strantz?"

„Wo denken Sie hin! Strantz! Der iſt ja viel zu rüſtig. Den habe ich neulich auf der Straße geſehen. Wie der marſchiert — der hat ja ein Feuer im Leibe — nein, ich brauche einen Mann in reifern Jahren —"

„Ich verſtehe —; leider iſt mir im Augenblick niemand erinnerlich. Ich werde aber darüber nachdenken und Ihnen dann berichten."

„Na gut — aber wie geſagt — 'n ganz klein bischen altmodiſch darf er ſein —"

Rundſchau

Das londoner Theaterjahr

Zunächſt ein paar Zahlen. Etwa dreißig Theater kommen in Betracht, in denen neue Stücke produziert wurden, darunter natürlich und in nicht geringer Zahl auch Operetten leichteſter Art, Melodramen, Pantominen und ähnliche Gerichte. Dieſe dreißig Theater begnügten ſich mit zuſammen einundſiebzig neuen Stücken, zu denen dann noch dreißig ſogenannte ‚Neubelebungen' hinzukamen; auf ein Theater alſo fielen nicht viel mehr als zwei neue und ein altes Stück, und das für eine etwa elfmonatige Saiſon! Trotzdem gelang es nur acht von dieſen einundſiebzig Stücken, ſich länger als drei Monate auf dem natürlich nicht von Tag zu Tag wechſelnden, ſondern konſtant bleibenden Repertoire zu halten, und vierundzwanzig wurden

Digitized by Google

mehr als fünfzig Mal aufgeführt. Ein Stück, das hier nicht einmal fünfzig Aufführungen erlebt, gilt schon als gänzlicher Mißerfolg, und dieser Mißerfolg wurde mehr als der Hälfte der diesjährigen Neuheiten zuteil. Den alten Stücken ging es etwas besser: sie wurden durchschnittlich sechzig Mal aufgeführt, was begreiflich ist, weil man da natürlich auf besonders beliebte Werke zurückgriff. Von jenen einundsiebzig Stücken nun waren etwa zwölf fremdländischen, hauptsächlich natürlich französischen Ursprungs — wo herrschte Henry Bernstein heutzutage nicht! — und fünf kamen von jenseits des Meeres, darunter das wundervolle Indianer- und Cowboystück ‚Das Bleichgesicht', in dem ein Künstler von so bedeutenden Fähigkeiten wie Lewis Waller sich monatelang Abend für Abend ums liebe Geld prostituieren mußte. Zehn Dramen wurden aus längst veröffentlichen Romanen recht und schlecht zurechtgeschneidert. Das ist das Ergebnis des Jahres. Finanziell bedeutet es großen Gewinn für ein paar Direktoren, größern oder kleinern Verlust für die meisten. Künstlerisch betrachtet ist die Frucht, die es trug, fast gänzlich leer, saft- und kraftlos. Wie lange dieses System noch weiter arbeiten kann, ohne zusammenzubrechen, wird interessant, wenn auch nicht gerade erfreulich zu beobachten sein: denn viele gute Keime und Hoffnungen werden mittlerweile erstickt.

Das Jahr sah das eine Kunstinstitut, von Vedrenne-Barker, nach redlichem Kampf um einen bessern und sicherern Platz an der Sonne der Publikumsgunst sich auflösen, erlebte seine freudig begrüßte Wiedergeburt in dem Theater des kunstwünschenden Mr. F. Harrison (Haymarket-Theater) und nach nur drei Produktionen abermals seinen Tod. Alle Lebendigkeit, alles Kunstwollen, das in London vorhanden, hatte als einzige feste Stätte diese Bühne gehabt, nun ist es vorbei damit; die Glieder sind zerstreut, kein einheitlicher Wille herrscht mehr. Früher oder später wird, muß Ersatz kommen, zunächst aber ist man auf die Tätigkeit einzelner Gesellschaften angewiesen, die mit ihren meist schwachen Kräften Augenblickserfolge zu erringen vermögen, ohne einen etwa erfochtenen Sieg im Interesse der Kunst ausnützen zu können.

Von jenen drei letzten Produktionen Vedrenne-Barkers wurde die Shawsche ‚Heirat' hier bereits besprochen. Die zweite, ‚Nan' von John Masefield, wurde zunächst seltsamerweise von der Pionergesellschaft unter Barkers Regie und mit Barkers Frau, Lillah Mc. Carthy, in der Hauptrolle herausgebracht, und da die Tragödie eines unterdrückten, nach Liebe sehnsüchtigen und nur Abneigung, Berechnung und kaltes Gold empfangendes Mädchens von dem bessern Publikum beifällig aufgenommen wurde, brachte man sie nachträglich ins Haymarket, ohne doch einen bleibenden Erfolg damit zu erringen. Masefield hatte früher schon Stücke veröffentlicht, die starke dichterische Begabung, aber ebenso starke Unreife verrieten; immerhin, hier war einer, der zu viel, nicht zu wenig gab, dessen Herz lebte, wiewohl er es noch nicht genugsam beherrschte. In ‚Nan' ist manches, was man auch in Graf Keyserlings ‚Frühlingsopfer' findet: ein echter Ton, echtes Volksempfinden. Es ist wie ein Stück Volkspoesie, eine Ballade aus Percys alter Sammlung, und es ist kein Wunder oder Zufall, daß Masefield seine Stoffe in der Vergangenheit und draußen auf dem Dorfe sucht. Wenn Masefield Entwicklung gegönnt ist, wenn sich ferner

Digitized by Google

eine Bühne findet, die ihn zu Worte kommen läßt, darf man noch manch Wertvolles und Reiferes von ihm erwarten. Das letzte der drei Werke bot Laurence Housman, dessen früheres Stück, ein Märchenspiel für Erwachsene, ‚Prunella', Frau Meta Illing in ihrer geplanten englischen Saison in Berlin vorführen will. Sein diesjähriges Spiel, ‚Die chinesische Laterne', in dem der Künstler über den Philister siegt, schwebte zu sehr zwischen Himmel und Erde, und Allegorie mischte sich mit phantastisch aufgeputzter Wirklichkeit. So ging es unverstanden dahin.

Zwei Stücke von literarischer Bedeutung erschienen in Buchform. Swinburnes, des ewig jungen, ‚Herzog von Gandia' nahm keine Bühne an, da hier eben keine künstlerische Verpflichtungen anerkennt. Und doch hätte dieses Stück einen solchen Versuch wohl verdient. Verse voll tönender und dabei nicht leerer Musik durchziehen es: „Schlaflos warst immer Du wie Windeswehn, der Zeit entgegenhungernd, wo Du endlich Mann", so spricht Vannozza zu Cesare Borgia und charakterisiert ihn und sein Werden in den zwei Versen. Das andre Stück ist das Endkapitel der Riesentragödie ‚Napoleon' von Thomas Hardy, der Himmel und Erde, Lebende und Tote beschwört, um ein Weltgeschick in seltsam tragischer Verstrickung vorzuführen. Den hundert Szenen wird sich wohl nie eine Bühne erschließen. Dagegen ward es dem reichen Lord Howard de Walden ein Leichtes, für sein Artusdrama ‚Lanval' eine Bühne auf zwei Abende zu pachten und es von tüchtigen Schauspielern unter Actor Bonds Leitung mimen zu lassen. Der edle Lord erwies in dem Stück viel Anpassungsvermögen und ein gut Teil von Fertigkeit und Fixigkeit im Versemachen. Seine stärkste Seite ist ein achtbares Können im Aufbau einzelner Szenen. Wenn Seine Herrlichkeit doch dem englischen Drama als eifrig zahlender Mäcen erstehen wollte!

Miß Gertrude Kingston, die ursprünglich eine Art Kammerspiele für diese Saison geplant hatte, aus Geldmangel aber davon abstehen mußte, brachte nur ein einziges Stück eines Gesellschaftslieblings, des Ehrenhaften Mr. Maurice Baring, in zwei Matineen heraus, in denen sich die Gesellschaft trat, ohne über das Wollen ihres Freundes ins Reine zu kommen. ‚Der graue Strumpf' ist eine ziemlich unklare Gesellschaftssatire. Trotzdem scheinen in Baring Möglichkeiten zu stecken. Lena Ashwell, die Gutes verkündigt und gewollt hatte, wurde durch ihr Glück gezwungen, zwei Erfolge in ihrem Kingsway-Theatre auszunützen. Eines war ein kräftiges Anfängerstück, ‚Irene Wycherley', das andre, ‚Diana of Dobsons', begann wie ein sozialer Aufschrei gegen das Sweatingsystem mit einer Entkleidungsszene in der elenden Dachkammer mehrerer Ladenmädchen und endete dann recht romantisch und zu Herzen gehend. Aber Miß Ashwell erinnerte sich doch ihres Versprechens und brachte in Matineen eine Reihe wertvoller Einakter in trefflich abgewogenen Darstellungen heraus. Auf diesem Theater stehen nun, zunächst wenigstens, unsre Hoffnungen. Miß Ashwell zählt auch einen der bedeutendsten englischen Schauspieler, den als Charakterspieler fast einzig dastehenden Mc. Kinnel, zu ihrer Truppe. Die Stage Society hatte nur einen guten Tag, als sie Granville Barkers ‚Verschwendung' aufführte. Davon ist hier ausführlich die Rede gewesen. Die übrigen Vorstellungen brachten drei schwache englische Stücke und des Holländers Heijermans düsteres und kleinliches Kleinstadt-

Digitized by Google

ſittenbild ‚Links‘, kein allzu großes Reſultat. In der kommenden Saiſon der Society wird Keyſerling das deutſche Drama vertreten; ‚Beninnens Erlebnis‘ ſteht auf der Liſte der vorbereiteten Stücke. In dieſer Saiſon war die deutſche Literatur faſt nur durch Hauptmanns ‚Hannele‘ vertreten, deſſen Aufführung durch die eifrigen ‚Play Actors‘ beſprochen wurde. Ein kleiner Einakter von Schnitzler wurde von einer andern Geſellſchaft noch gegeben, aber in einem unglaublich primitiven Theaterchen. Das deutſche Theater ſelbſt ſpielte nur zwei Wochen lang. Es ſcheint faſt, als habe Andreſen den Mut verloren. In Oxford aber erntete er mit ſeiner Truppe einen ſchönen Erfolg. Ob aus Frau Illings Plan einer deutſchen Saiſon in London etwas werden wird, hängt wohl von dem Erfolg ihres engliſchen Experimentes in Berlin ab. Man darf ihr alles Glück wünſchen.

Wie ſtand es mit Shakeſpeare während der abgelaufenen Saiſon? ‚Romeo und Julia‘ wurde in Irvings ehemaligem Heim, dem Lyceum, fürs große Publikum ‚ſehr romantiſch‘ zu billigen Preiſen gegeben, und Tree präſentierte den ‚Kaufmann‘ und ſich ſelbſt natürlich als den Juden. Die Eliſabethan Society des Herrn Poel aber beſchränkte ſich auf Vorſtellungen von ‚Maß für Maß‘ in Stratford und in Hornimans Repertoire-Theater in Mancheſter. Deſſen Truppe ſpielte unter ſeiner Leitung auf der Shakeſpearebühne dieſes ſelten gegebene Stück und fand damit großen Beifall.

Mr. Pinero ſchlug diesmal im St. James-Theater mit einem ‚Donnerkeil‘ drein, konnte aber keinen allzu lang anhaltenden Erfolg damit davontragen. Dagegen erwies ſich ein faſt neuer Herr, Mr. W. S. Maugham, als ein wahres Glückskind. Vor einigen Jahren brachte die Stage Society ein Stück von ihm, dann ſchickte er unentwegt, aber immer vergeblich Stücke von Direktor zu Direktor, um ſie immer wieder mit jenem bekannten Bedauern als ‚ungeeignet‘ zurückzubekommen. Endlich nahm ſich Otho Stuart, der ſich jetzt von der Theatermacherei zurückgezogen hat, ſeiner an und brachte ‚Lady Frederick‘, ein ſehr leichtes, keineswegs originelles Luſtſpiel, jedoch mit einer Bombenſtarrolle, heraus. Er hatte in Ethel Irving die rechte Darſtellerin gefunden, und das Stück ſchlug ein. Jetzt hat es ſchon die dreihundertſte Aufführung erlebt und wird trotz Sommer und lockender Sonne weitergeſpielt. Kaum war das Stück ein Erfolg geworden, riſſen ſich die andern Direktoren um die einſt als ‚ungeeignet‘ bezeichneten Stücke des Glücklichen, und noch nie wohl hat jemand alte Ladenhüter ſo nutzbringend abzuſetzen vermocht. Die Ambitionen des Schriftſtellers, der ſein Werk von der Stage Society aufführen ließ, ſind hin: Maugham ſchreibt in irgend einem italieniſchen Lorbeerhain Stücke für Charles Frohman, den amerikaniſchen Theaterkönig. Sonſt iſt kein neuer Mann aufgetaucht. Der Eine, der etwa Eigenes und Bedeutendes zu ſagen gehabt hätte, C. Rann Kennedy, mußte mit ſeinem ‚Diener des Hauſes‘ nach Amerika gehen.

John Hare, jetzt Sir John — in Weſen und Figur das Gegenſtück zu ſeinem weltbekannten Namensvetter — gab eine Abſchiedsſaiſon im Garrick-Theatre. Einen vornehmern Komödienſpieler, einen der ſeiner ſelber und ſeiner Mittel ſichrer geweſen wäre, hat die engliſche Bühne der Gegenwart nicht beſeſſen. Innerlich packen oder zum fröhlichen, ausgelaſſenen Lachen bringen konnte er

Digitized by Google

nicht. Etwas faſt Steifes und Kühles haftete ihm an. Aber man folgte ſeiner erleſenen, klarlinigen Kunſt mit dem größten Intereſſe und mit äſthetiſchem Genuß.

Außer dem deutſchen Theater beſuchten allerlei Fremde London, Sarah natürlich, dann Coquelin, der während einiger Wochen großen Zulauf fand, die Bartet, die kleine Truppe des Grand Guignol, die Sizilianer, die Dutzende von zertrümmerten Stühlen und Gefäßen hinter ſich ließen, ſo daß man noch lächelnd ihrer als echter Naturkinder gedenkt. Auch Tänzerinnen kamen. Maud Allan, die ſchöne Maud, tanzte ihren Salometanz im Variété, die Duncan tanzte Gluck im Theater und zwar mit viel Erfolg. So gar ſchrecklich puritaniſch gehts alſo nicht mehr hier zu. Freilich, die Duncan iſt ja doch im Grunde eine recht angelſächiſche Grechin.

Und die Oper? Von dem Verſuch der engliſchen Wagneroper meldete ich ſeiner Zeit. Er wird im kommenden Jahr wiederholt werden. Da er glückte, ließ man auch während der ‚Grand Season' viele engliſche Künſtler auftreten. Aber aus dem einen oder andern Grunde zahlten die Wagneropern nicht mehr ſo gut wie bisher. Die Geſellſchaft fand ihre Melba und ihre Tetrazzini intereſſanter, lauſchte ſchönen Primadonnentönen und — zum wievielten Male! — der Traviata. Habeat.

Etwas muß noch erwähnt werden: es beſteht die Hoffnung, aber vorläufig nicht mehr als dieſe, daß London ein Shakeſpeare-National-Theater erhält. Zwei öffentliche Komitees, die Shakeſpeare zur nächſten Todeszentenarfeier ehren wollen, haben ſich nach langem Hin und Her auf die Errichtung einer ſolchen Bühne geeinigt. Fehlt nur noch das nötige Geld, wenigſtens eine halbe Million Pfund Sterling. Für die will man nun die Werbetrommel rühren im ganzen Lande, wohl auch darüber hinaus. Schön wäre es ja, wenns zuſtande käme; dann könnte auch das vor einigen Monaten erſchienene Buch Barkers und Archers gute Dienſte leiſten, da es die Errichtung einer ſolchen Bühne in London bis auf die kleinſten Details nach jeder Richtung hin behandelt. Den frommen Wunſch wenigſtens wollen wir hegen.

Frank Freund

Kritikenſammlung

IV

Herr Eugen Zabel, Kritiker und Reiſeſchriftſteller, hat eine neue Aufſatzſammlung, benamſt ‚Theatergänge', bei A. Hofmann & Co. in Berlin erſcheinen laſſen.

Denkt Euch das Dreigeſtirn Oscar Blumenthal, Paul Lindau, Julius Stettenheim ohne Witze, Kalauer und Spötteleien, nackt und bloß in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle; dazu den Doktor Holzbock mit ſeinen zartfühlenden Interviews und ſeinen geiſtvollen Erinnerungen; dazu Paul Goldmanns Theaterverſtändnis und Liebe zur Kunſt; dazu die langweilige Hiſtorienprotzerei der Voſſiſchen Sonntagsbeilage: dann kennt Ihr Zabels Art.

Warum ich aber an dieſen Kunſtkommis den Raum der ‚Schaubühne' verſchwende? Gewiß, dergleichen totzuſchweigen iſt viel wirkſamer, und die Begierde, das Prototyp eines vollendet talentloſen Kritikers kennen zu lernen, kann am Ende gar dieſem Eugen Zabel einen oder den andern Leſer zuführen. Aber nachdem ich die hundertfünfundachtzig Seiten dieſes (ſogenannten) Buches aufs höchſte gelangweilt heruntergewürgt hatte, traf mein Auge auf der hundertſechsundachtzigſten Seite die Annonce einer

Digitized by Google

Schulzeschen Hofhandlung in Leipzig und Oldenburg, nach der die drei Bände der ‚Modernen Dramaturgie‘ zusammen acht Auflagen erlebt hätten. Und deswegen, um das weitere Umsichgreifen dieser Kritikenseuche einzudämmen, glaubte ich hier nachdrücklich vor Zabels dunklen ‚Theatergängen‘ warnen zu sollen.

Felix Stössinger

Aus der Praxis

Annahmen

Paul Albers: Bath-Seba, Drama. Hamburg, Schauspielhaus.

Max Bernstein: Die grüne Schnur. Einakter. Wien, Deutsches Volkstheater.

Alexander Brody: Die Lehrerin, Schauspiel. Berlin, Kammerspiele.

Gustav Davis und Felix Dörmann: Die gute alte Sitte, Komödie. Wien, Bürgertheater.

Rudolf Holzer: Michael Kohlhaas, Schauspiel. Weimar, Hoftheater.

Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metzsch-Schilbach: Der Kolonialskandal, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

17. 8. Carl Retsiem und Martin Rupert: Sein Rezept, Schwank. Helgoland, Kurtheater.

2. von übersetzten Dramen

19. 8. Georges Berr: Der Durchgänger, Lustspiel. Wien, Theater in der Josephstadt.

22. 8. Gaston Devore: Verkannt, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Julius Kapp: Frank Wedekind, seine Eigenart und seine Werke. Berlin, Hermann Barsdorf.

Zensur

Die Aufführung von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘ wurde dem Sommertheater in Bielefeld verboten.

Todesfälle

25. 8. Ludwig Stahl in Blankenberghe. Geboren am 4. April 1856 in Brünn. Von 1888 bis 1899 in Berlin, seit 1899 Mitglied des dresdner Hoftheaters.

Jahresberichte

Hebbel-Theater. Das erste Spieljahr konnte infolge des vorjährigen Baustreiks erst am 29. Januar 1908 begonnen werden. In dieser, nur wenig über vier Monate währenden Spielzeit kamen zwei in Berlin noch unaufgeführte Autoren zu Worte: Julius Bab mit der tragischen Komödie ‚Der Andere‘ und Paul Apel mit dem Lustspiel ‚Liebe‘. Seinen größten Erfolg hatte das Hebbel-Theater mit dem Drama ‚Frau Warrens Gewerbe‘ von Bernard Shaw, das mit Einschluß des vorhergehenden Gastspiels am Central-Theater an 140 Mal in Szene gehen konnte. Eröffnet wurde das neue Haus mit Friedrich Hebbels ‚Maria Magdalene‘; ferner wurden vier Strindbergsche Einakter gespielt: ‚Vorm Tode‘, ‚Samum‘, ‚Die Stärkere‘. ‚Mit dem Feuer spielen‘. Beschlossen wurde die Saison mit einer Neueinstudierung der ‚Cyprienne‘ von Sardou und Najac. Das Ensemble des Theaters hatte außerdem durch größere Gastspielreisen nach Moskau, Budapest und Amsterdam Gelegenheit, sich noch in einer Reihe andrer Werke zu versuchen, die indessen bisher in Berlin nicht zur Aufführung gelangten. Einen außerordentlich schmerzlichen Verlust erlitt das Hebbel-Theater am 14. Januar 1908 durch den Tod seines Oberregisseurs Richard Vallentin.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 37
10. September 1908

Briefe über das neue Theater

Zweiter Brief

Der Poet an den Direktor (Clemens Brentano an Achim von Arnim)

Verehrter Herr Direktor! Ich habe den Calderon ohne Dank zurückerhalten, doch zwei gute Dinge in Ihrem Brief belohnen meinen guten Willen; erstens der fidele Humor, mit welchem Sie ihm auf dem Hintern über das Leben hinrutschen, zweitens, daß Sie etwas Gutes hie und da im Calderon gefunden haben. — Daß Sie mir als einem Dichter so übervertraulich im Gesicht greifen, nachdem Sie mir allerlei in meine Seele hinein dekretiert haben, woran ich nie gedacht, muß ich mir um so leichter von Ihnen gefallen lassen, als dies ein Handwerksgebrauch bei Ihnen ist, ohne dessen Beobachtung Sie von jeder Komödianten-Herberge heruntergeworfen werden würden; aber wenn ich es vertrage, daß Sie so theaterdirektormäßig mit mir umgehen, so dürfen Sie mir auch nicht verdenken, wenn ich Sie einmal etwas auf meine Art behandle. Diese Wechselwirtschaft hält uns vielleicht allein zusammen. So mögen Sie denn hier nochmals alles schriftlich hören, was ich Ihnen neulich bei Ihrer Magenessenz ins Gewissen gesagt. Ich halte von dem Theater, wie es jetzt ist, und eine schlechte Bühne es der andern ohne alle Originalität nachtreibt, weniger als nichts. Ich bin der eisernen Ueberzeugung, Ihr spielt Komödie mit allem, womit man sie nicht spielen kann, und alles, was dazu nötig ist, habt Ihr nicht und wollt Ihr nicht. O, wäre ich ein Fürst, ich wollte Euch zeigen, wie die Sache allein anzugreifen ist. Ich kann mir einen Staat denken, dessen ganze Revenue in der Theatereinnahme bestände, und der Eintritt sollte doch billiger als jetzt oder gar nach Belieben sein. Da wären wir alle Standespersonen, sagen Sie und lachen und nennen meine Worte Unsinn, weil Sie Ihre eigene Aufgabe nicht, viel weniger die meinige verstehen. Ich wundere mich gar nicht darüber, wie kann der Bandwurm, der in den Eingeweiden eines Menschen lebt und vermöge der Krankheit über ihn herrscht, ihn treibt, ängstigt, ihn rasen, phantasieren und konvul-

Digitized by Google

sionieren macht, einen Begriff von dem Menschen als dem Ebenbilde Gottes und also auch von dessen Ebenmacht im Menschen haben, das heißt, was kann ein moderner Theaterdirektor von der Macht einer Kunst verstehen, welche das konzentrierteste Leben, das Gedicht, durch dessen Schöpfer selbst, den Menschen, dem Menschen einzuspiegeln berufen ist.

Liebster Direktor, wenn ich die hohe Aufgabe, die reichsten Mittel und die mögliche Wirkung der Schauspielkunst in der Einsamkeit meines Herzens so recht betrachte, erschrecke ich, denn ich sehe das Ungeheure, und ich fühle dann, daß sie, wenn sie nicht im strengsten Sinne und Stile zum Heiligen und dessen Feier hinarbeitet, sehr verdächtig ist. Es entstehen dann tiefe Zweifel in mir, ob sie nicht auf jedem andern Wege zu den verbotenen satanischen Künsten gehöre, was sich aus der Kombination ihrer unendlichen hohen Aufgabe mit allen endlichen niedrigen, ja infamen Beziehungen ihres jetzigen Zustandes leicht vermuten läßt. Selbst ein Theaterdirektor, der den Macbeth oder den Faust gespielt, kann nicht mehr an einer Macht des Abgrunds zweifeln. Alles Leben und dessen historische Jugenderinnerung und aller ewige Glauben erkennt die mißbrauchende, zum ewigen Tod hinlockende Gottesnachäffung des Satans in allen reichen Werkstellen des menschlichen Geistes, welche der göttliche verlassen hat. Alles Zauber- und Hexenwesen, das, solange wir davor schaudern, nicht wegzuleugnen ist, geht aus dieser Kehrseite des Lebens hervor, und wenn ich die Armseligkeit, den Schmutz, das elende Lumpenleben der armen, verruchten Hexen neben ihrer hohen Aufgabe, Wunder zu wirken, betrachte, so fällt mir auch gleich die ganze innere Misere, Lumpenwirtschaft, Liederlichkeit und Eitelkeit, das flüchtige, gespannte, gehetzte Leben der Komödianten ein, die um einige Groschen (das ist der Teufel!) die außerordentlichsten Kunstaufgaben lösen sollen, das zerstreute Leben in sein Symbol erhoben in unsre Sinne zu stellen. Ach, und Ihr tut es auch nicht besser, als die Hexen ihre Wunder. Ein bischen Wettermachen, der Kuh die Milch verderben, Liebestränke kochen, Nestelknüpfen, auf dem Besen zum Teufel fahren, ist auch bei Euch das ganze Fazit der hohen Aufgabe. So geht es dem Satan und seinen Dienern, er geht krumm vor ihnen her und ruft ihnen zu, geht grad wie ich, er will sie lehren, Fiat sprechen, und kriegt selbst nur Pfui heraus. Wehret Euch nicht gegen meine Parallele! Hat ein einfaches, unschuldiges Mägdlein von fünfzehn Jahren, welche der Frühling unter dem berauschenden Dufte des blühenden Hollunders zu wecken im Begriff steht, wenn sie in einem tiefen, unwahren, liebesgiftigen, elenden, von Euern geschminkten, aufgewichsten, aufgeschnürten, aufgedonnerten, ausgestopften Missetätern mit wollüstigem Gequiek und Gegurgel herausgekrampften Schauspiele hingerissen weint, hat sie wohl eigentlich etwas andres getan, als eine junge Magd, die sich aus Neugierde mit der Hexensalbe der Grethlieschen einschmiert und durch den Schornstein auf dem Besen zu der großen Assemblee des Blocksbergs zu fahren glaubt, wo sie in dem Bock einen hohen Helden verehrt und den Satan, der auf einem Pferdeschädel mit ein paar Diebesfingerknochen

Digitized by Google

klappert, für den Orpheus hält, während sie eigentlich im Starrkrampf in der Küche hinterm Spülfaß liegt oder in der Asche auf dem Herde sitzt. O, Ihr treibt ein entsetzliches Handwerk! Findet sich auch manchmal unter dem gemeinen Hexengesindel ein Faust ein, so ein Ekhof, Schröder, Fleck, so ist das Finale, wenn ihn der Teufel holt, nur etwas geräuschvoller, was hat er mehr getan, als die schlechte Komödie gut gespielt, keine Spur eines höhern Menschenlebens läßt er zurück. Höchstens rühmt sich der Amant, er habe Punsch mit ihm getrunken, höchstens, daß eine mit allen Hunden gehetzte Jüdin, welche alle ästhetische Hundekrankheiten überstanden hat und nun etwa in überaltdeutschem Somnambulismus Nacht in Tag wandelt, seinen Shylock über alle lebenden Shylocks erhebt. Hat er auch nur irgend eine Ahndung von der gänzlich verloren gegangenen Bedeutung und Bestimmung seiner Kunst gehabt? Hat er sie irgend ausgesprochen? Herr, das konnte er nicht, er wäre sonst kein Schauspieler gewesen zu dieser Zeit, wo ebensowenig Ehre auf den Brettern zu holen ist, als seit langer Zeit. Aber ich predige tauben Ohren und vergesse, was ich oben von dem Bandwurm sagte, der Sie sind, lieber Direktor, aber doch immer einer der erträglichsten. Warum ich doch mich mit Euch verdammtem Gesindel herumtreibe? fragen Sie — nein, fragen Sie nicht — sehen Sie: gerade deswegen, weil Sie nicht darum fragen. Uebrigens hat in flacher Gegenwart alles Zerstörte einen tiefen Reiz, der Mineralog bewundert den Stein am Bruch, und das ist das Beste an Euch, daß Ihr keinen eigentlichen Schliff habt, das heißt, nicht einmal Schule. Abenteurer, Zigeuner, Räuberbanden, amsterdamer und prager Judenstraßen, Hundekomödien, Schauspieler, Wahnsinnige, Mißgeburten und dergleichen sind dem Dichter ebenso interessant, als es einem grausamen Arzte je sein konnte, in die Eingeweide einer lebendig aufgeschnittenen Katze zu schauen. Pfui Teufel! O, wär' es doch nicht wahr! Aber ob dieses Gelüsten zu Euch nicht selbst schon ein Rapport ist von des Satans Magnetismus, das quält mich oft nicht wenig, und drum wehre ich mich wenigstens mit Worten. Nun auf den Calderon. Serenissimus würde Sie ins Tollhaus setzen? Und mit Recht, meinen Sie, wenn Sie dergleichen aufführten. Ich sage dasselbe, und wäre ich Serenissimus, ich täte es schon, ohne daß Sie den Calderon aufführten. Sie müßten mir wegen des ersten besten Stücks mit teuern Dekorationen und prächtigen Kleidern und schlechten Schauspielern hinein. Auch Sie können also nie heraus, lieber Herr Direktor.

Warum ich Ihnen den Calderon geschickt, will ich Ihnen sagen. Ich wollte, daß Ihnen etwas zugemutet werde; denn das geschieht das ganze Jahr nicht. Sie gehen mit Ihrer Kunst im ewigen Einerlei unter. Sie haben bei dieser Gelegenheit den Calderon doch gelesen, Sie haben doch gefühlt, daß die Bühne einst etwas konnte, wovon sie keinen Begriff mehr hat. Daß ein Unfug, eine Ueberschwenglichkeit, eine Spiegelspiegelung poetischer Trunkenheit in Ton und Farbe bei unendlich süßer, unschuldiger Einfalt und einer tiefen, dunkeln Bitterkeit der Schuld, der Leidenschaft,

Digitized by Google

der Sünde im Calderon zauberisch herrscht, haben Sie notwendig bei Ihrer großen Empfänglichkeit gefühlt, und das ist schon so viel wert, als wenn ein junger Neugrieche den Hyperion Hölderlins mit tiefer Rührung liest, oder wenn der Amant dem lieben, schüchternen Distelfink den Auftrag gibt, ihm das hohe Lied Salomonis auf einer Flötenuhr zu setzen, welche er der lieben Psyche schenken will, wann sie die Tochter Jephthas zum ersten Mal spielen wird. O, lieber Direktor! wann Sie sich nur erst einmal recht ärgern, daß es auf der Bühne einst ganz anders war, wenn Sie nur einmal erst recht darüber ergrimmen, daß die Riesenwerke Shakespeares, welche Ihnen für Ihre übergroße und reiche und umständliche Schaubühnerei noch immer zu reich und umfassend scheinen, daß diese Werke zu völliger Täuschung auf kleinen, armen Bühnen mit zwei Kulissen Tiefe und einer sehr kleinen Anzahl von Statisten vorgestellt wurden, und daß Jünglinge die Ophelia, die Desdemona, die Julie spielten, für welche Sie heutzutage kaum Schauspielerinnen finden zu können hinreichend imstande sind, die an Zartheit und Empfindung hinreichen. Wenn Sie das erst einmal fühlten und auf die Frage kämen: Warum getrauen wir uns mit unserm entsetzlichen Apparate von Darstellungsmitteln nicht an solche Werke, ohne sie erst auf die unsinnigste Weise zu verstümmeln, da sie ursprünglich mit den wenigsten Mitteln ausgeführt worden sind, ja, da ihnen sogar ein ganzes Geschlecht fehlte, würde Ihnen dann nicht die Antwort sehr nahe liegen: Indem wir uns ganz und gar in das durchaus Ueberflüssige, ja häufig Schädliche verloren haben, ist uns das einzige, womit man darstellt, ganz aus den Augen gekommen, der begeisterte, talentvolle Schauspieler. Ihr habt die Umstände, die Sachen Euch über den Kopf wachsen lassen! O, ich kann mir einen herrlichen wirklichen Schauspieler denken, der auftretend Eure papiernen Säulen grimmig niederrisse und ausriefe: Nieder mit diesen Lumpen und Latten, wie soll diese schändliche, erbärmliche Lüge mich unterstützen, mein Werk wahr machen, da ich bin, was der Held meiner Rolle war, ein Mensch; gebt mir einen Tempel von Marmor, oder keinen! — Doch das habe ich schon zu oft gesagt, für heute haben Sie genug.

Wie mochten Sie auch mit dem Calderon gleich zu Psyche laufen und sie vor dem Amanten das herrliche Gedicht abhaspeln lassen! Warum lasen Sie nicht erst ruhig für sich und fragten mich dann, wie es anzustellen sei, mit den gehörigen Modifikationen den blütenvollen, farbentrunkenen Triumphzug dieses südlichen Thyrsusschwingers der Phantasie über unsre Bühne zu führen? Aber da laufen Sie gleich mit dem zauberischen Karfunkel zu Ihrem jüdischen Hofjuwelier, und weil dieser dergleichen Edelsteine nicht in seinem Handel kennt, rümpft er die Nase und meint, er sei der Fassung nicht wert. Die Fassung war Psyche, und die kam aus der Fassung über des Amanten Gesicht. Was geht diese Leute der Calderon an! Sie müssen das Kunstwerk verstehen, Sie müssen Ihre Leute kennen und beherrschen, und wo Sie nicht mit Macht durchdringen zu können glauben, da müssen Sie Ihre Leute zum Guten und Rechten verführen, zum Schlechten verführen sie sich

Digitized by Google

selbst. Bei dieser Gelegenheit fällt mir die Ursache ein, warum ich mich eigentlich mit Euch herumtreibe, blos um Euch zu verführen, zum Guten zu verführen. Lieber Himmel, wenn sich niemand mehr um Euch bekümmerte, Ihr würdet nie besser, als Ihr seid. Ja, Freund, ich bin noch fromm, was Sie so nennen, das heißt, all mein Leben und Treiben wird beständig durch einen innern Ruf unterbrochen, daß alles, was nicht mit, durch und in der Liebe des Herrn geschieht, vergebens ist und verloren, ja mehr als verloren, daß es in einen ewig tötenden Tod, in das Reich, in das Wirken der Hölle getan wird. Darum aber schmerzt es mich, Euer Treiben anzusehen, denn von Euch ist zu sagen: O Herr, verzeihe ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun; und so drängt es mich immer, Euch zu mahnen und anzustoßen und zu wecken. O, so Ihr erst dahin gelangt wärt, nur das menschlich Wahre und Große fromm und würdig und ohne Eitelkeit und niedrige Heuchelei und schmutzige Buhlerei um den Beifall und das Geld niedrigen Gesindels alles Rangs mit demütiger Begeisterung darzustellen, man würde Euch nicht mehr verbieten, das Heilige und Ewige selbst vor unsre Augen zu führen. Aber jetzt seid Ihr ein so verruchtes Gesindel, daß Euern Lippen das Heilige verboten ist, wie den Frommen das Fluchen. Wie muß eine Kunst versunken sein, die den Menschen zur Aufgabe hat, aber dessen Bestimmung, die Heiligung, nicht aussprechen darf, um diese nicht zu profanieren! Euch ist die niedre Welt angewiesen, Ihr seid die frechen, liederlichen, infamen Priester des vergänglichen Lebens, Eure Schwungfedern holt Ihr aus den Flügeln des Satans, Eure Glut nehmt Ihr nicht von dem Himmel und nicht aus der Hölle, Ihr bekommt sie aus der zweiten Hand, von des Teufels Feldschmiede im Biwak des Todes, wo die Sünde Marketenderin und die Leidenschaft Feldprediger ist. So wundert Euch dann nicht, daß ich wie der ewige Jude, der keine Ruhe hat, weil er dem kreuztragenden Heiland keine Ruhe auf seiner Bank vergönnte, manchmal neben Euch trete an das Feuer im Lager, wo Ihr auf der Trommel um den Mantel des Herrn würfelt, und Euch erzähle, was mir selbst geschah, weil ich tat, was Ihr tut. Denn nichts werfe ich Euch vor als meine eigne Schuld, alles, was ich in Euch vermisse, fehlt auch in meiner Brust, alles, wozu ich Euch ermahne, danach ringe ich selbst. Denn des Menschen Brust ist eine Schaubühne, und die Schaubühne sollte das darstellen, was in des Menschen Brust sein sollte, aber in beiden geschieht das Rechte nicht. So erlauben Sie mir dann wenigstens, darum zu eifern und dahin zu ringen. Sehen Sie, so bin ich leider erst fromm und frommer nicht.

Ich komme zum Kapellmeister Krumpipen, aber nicht des Puthahns, sondern des Distelfinks wegen. Dieser edle Singvogel ist leider auch unter Krumpipens Fortepiano eingegittert, aber nicht um fett zu werden, sondern um auszudürren. Sie glauben nicht, wie mich der bescheidene Jüngling rührt, er ist voll schöner, höherer Begeisterung, und wenn ihm der Mut erwüchse, sich mit seiner Harfe dem Herrn und der Natur gegenüberzustellen und zu

Digitized by Google

pfallieren wie ein David, er würde es bestimmt vom Distelfink zur Nachtigall bringen. Aber da sitzt der Unglückliche bei dem Futteral der Baßgeige, in welchem am Ende gar kein Instrument, sondern Schinken und Mettwurst steckt, bei dem erhabenen Krumpipen. Es ist etwas Kindliches, Menschliches, Unschuldigstes in der blinden Verehrung, jeder Begeisterte schafft sich einen Götzen seines Ideals, aber es ist sehr betrübt, wenn eine kriechende Sklaverei, eine gänzliche Lähmung des Selbstgefühls daraus entsteht. O, daß es doch weniger gefährlich wäre, den Gott in sich selbst zu erkennen und zu verehren, aber daraus entstehen leicht solche Magenschwärmer und Speckphantasten wie Krumpipen, welche herrlich zu musizieren glauben, wenn sie ein verschwommenes, eitelsüßes Schmorgesicht wie ein verliebter, gen Himmel schnuffelnder Stier machen, während sie ganz lamentable, leere, alte Passagen auf dem Fortepiano herausquetschen und dabei mit den Fingern drücken und zucken als seien die Klaven bald butterweich, bald glühend heiß, es hängt ihnen gewöhnlich dabei eine Träne im Aug', ein Schweißtropfen auf der Stirn und ein Tröpfchen an der Nase, und das nennen sie in hoher, unendlicher Sehnsucht zerfließen. Armut ist nach meiner Ueberzeugung eine der wohltätigsten Erzieherinnen der Kunst, und Nüchternheit ebenso. Wäre Krumpipen nicht bei sich selbst auf der Mast, es wäre gewiß etwas aus ihm geworden, alle erhabenen Gesichter, die er schneidet, sind wirkliche Seelenflüge, die ihm ins Fleisch geschlagen sind. Der Schauspielkunst geht es nicht anders; seit die stehenden Theater in den Schutz der Serenissimi gekommen, sind die Zugvögel so schneckenfett geworden, daß sie in dem stehenden Sumpfe liegen bleiben und nicht mehr nach schönerem Frühling ziehen, den sie uns mitbringen. Soll es mich nicht rühren, wenn ich eine freudige, offne Natur wie Sie, mein Freund, so verloren finde in niederem, schwerfälligem, fruchtlosem Treiben; soll es mich nicht zerreißen, wenn ich ein so liebliches, reines, festes, bestimmtes Kind wie die holdselige, süßlächelnde Psyche in solchem elenden Handwerke sehe? Ach, sie ist so malerisch wie der Farbenschimmer an dem Halse einer Goldtaube, so plastisch wie eine elfenbeinerne Maus, so lyrisch wie die Minnelieder des Walthers von der Vogelweide, so episch wie ein goldlockigte Briseis, so mythisch wie Psyche, so dramatisch wie Julie und Miranda und Desdemona und so romantisch wie Mignon, Gott weiß, wie sie ist. Ich kann oft nicht begreifen, wie das zarte, durchsichtige Kind alle die Schätze ihres Innern so sicher trägt, ohne einmal zu zerspringen und in einem Feuerwerk, Springbrunnen, in einer Hymne, in einer Duftwolke, in einer Fatamorgana von Liebesglut, süßen Tränen, Nachtigallentönen, Blumen und Farben gen Himmel zu strömen. Süßgefüllter hat sich nie der Blumenstrauß eines seelenvollen Hauptes mit Vergißmeinnichtaugen, Lilien und Rosenwangen und Kirschenlippen und einem blühendem Frühlingsnäschen, Riechfläschchen der Venus! über dem zierlich geschwungenen, von hesperischen Aepfeln überwallenden Füllhorn eines Leibes erhoben. Alles dieses aber ist nur die Klangfigur der herrlichsten, harmonischsten Seele. Diese ganze Schönheit

Digitized by Google

ist durchaus mehr magisch als physisch, denn man braucht kein Mann zu sein, um sie zu lieben. Schafft sie nicht alles zum Paradiese um sich, huldigen ihr nicht die Kleinen, die Bäume, die Vögel, die vierfüßigen Tiere, wie der Eva vor dem Sündenfall? Wie sanft schreitet das wilde Pferd unter ihr, das ihr der begeisterte ungarische Magnat Passamanelki geschenkt, als sie in Zriny gespielt! Wie schmiegt sich der nackte amerikanische Hund zu ihren Füßen, den ihr Maranda schenkte für ihre Gurli! Wie fressen die Goldfische aus ihren Lilienfingern, die ihr der Generalstaaten van der Mees für ihre Pamina gab, welchen Buckel macht der angorische Kater der Marchese Ballabene neben ihr; die Kanarienvögelhecke, die ihr Papageno angelegt, singt und flattert und schnäbelt auf ihrem Haupte. Aber wie liebt sie die Tierchen auch, ist sie nicht wie Mutter Natur? Wer kann es den Amanten verdenken, daß er ihr opfert, er ist der Herr des Geldes, auch das edle Metall sehnt sich nach ihr und rollt freudig klingend in dem Klingelbeutel der Anmut, in den Opferstall der Grazien, in den Schoß der Danae. Ach ich kann das Leben um sie beneiden; der ewig blühende Rosenstock, den ich ihr geschenkt, wird täglich mit dem Wasser begossen, in dem sie die Blüten ihrer Schönheit erquickt. O selig, wer der Rosenstock wäre! wie unaussprechlich liebenswürdig war sie neulich, als sie an ihrem Geburtstage den Distelfink aufforderte, den Kanon anzustimmen: dulce loquentem, dulce ridentem Lalagen amabo. Lalagen müßte sie heißen! Aber ich sehe mit Beschämung, wie töricht ich hier geschrieben, sieh, verdammter Mensch, nimm ein Beispiel an mir, wohin deine unselige Kunst einen führt, der Zorn über den Mißbrauch der göttlichen Dinge treibt mich wie der Meersturm einen Delphin vor die Korallengrotte einer bezaubernden Sirene. O, Direktor, gebe der Psyche den Abschied, oder ich werde ein Komödiant, um als Hamlet zu ihr zu sagen: Gehe in ein Kloster. Ich soll eine Kantate auf den Puthahn schmieren, und würde ich es, Sie hörten sie doch nicht an, auf den Distelfink werde ich eine schreiben, ich komme, aber bringen Sie Lalagen Psyche mit. Ach, ich habe heute die ganze Nacht vor ihrem Fenster gestanden, es war Licht und ein Gegehe bei ihr, ich fürchte, sie ist auf den Calderon nicht wohl geworden. Morgens ging der Arzt aus dem Haus. Ihr Poet

Die Jungfrau von Orleans/ von Peter Altenberg

Ich finde in dem Extrakte ‚Hebbel' von Dr. Egon Friedell, Verlag Robert Lutz in Stuttgart, 1908, folgenden Satz Hebbels: „Johanna durfte unter keiner Bedingung über sich selbst reflektieren, sie mußte, wie eine Nachtwandlerin, mit geschlossenen Augen ihre Bahn vollenden — — —".

In einer alten französischen Chronik fand ich den Be-

Digitized by Google

richt, daß Johanna d'Arc niemals die Anzeichen der ‚natürlichen Reife' in ihrem ganzen Leben gehabt habe — — —.

Also war sie wirklich ‚naiv' geblieben, hatte es niemals erfahren und erlebt, aus der heiligen Kindheit und ihren genialen Intuitionen herausgetreten zu sein in eine neue Welt, die unbedingt unsicher macht, beklommen und aufmerksam auf düstere Rätsel — — —!

Aber durch dieses Beisichbehalten aller seiner jugendlichen Lebensenergien, durch dieses Denvierwochenturnus-Ueberwindenkönnen der Frauenhaftigkeit entsteht in einem genialen Organismus (denn das ist die Voraussetzung) eine ungeheure schwärmerische Kraft, Exaltation in Gehirn und Seele zugleich, vor allem maßlose Opferfreudigkeit! Alle ersparten Lebensenergien strömen eben nach oben, verwandeln sich in Empfindungen, konzentrieren sich zu exaltierten, zu exzentrischen Taten! Der Frau, die ihren kleinen Kreislauf nicht erfüllen kann, der persönlichen Liebe zu einem meistens minderwertigen Einzelmenschen, erwachsen eben die Kräfte, sich einem ganzen Vaterlande opferfreudig liebevollst zu ergeben!

Deshalb hat Hebbel so sehr recht, von einer Figur wie Johanna d'Arc absoluteste, ungestörteste Naivität zu verlangen, die ihr Schiller eben leider nicht angedeihen lassen konnte! Die geniale Jungfrau, die von der Natur und dem liebenden Manne nicht in die normale Betätigung, den Aufbruch ihrer Lebensenergien, eingezwängt wird, folgt naiv, ohne ihren eigenen Willen, den höhern Plänen der Natur und opfert sich für Tausende, für ein ganzes nach Erlösung lechzendes Vaterland!

Die Menschheit verträgt aber naturgemäß nicht die genialen Organisationen mit ihren überschüssigen Lebensenergien. Es wird ihr eben zum demütigenden, verletzenden Spiegelbilde ihrer eigenen allzugeringen Energien!

Eine Frau, die sich in Sorge um einen zumeist wertlosen Mann und Haushalt und vielleicht minderwertige Kinder täglich verbraucht, erschöpft, ausgibt, verträgt nicht eine Jeanne d'Arc, die einem ganzen Vaterland sich freudig opfert! Es gibt einige Medizinen für diese demütigenden Gefühle der Normalmenschen. Diese Worte sind: Hysterie, Verrücktheit, Ueberspanntheit; man versucht es, damit seine eigenen Armseligkeiten zu entschuldigen! Nein, die Kuh ist wirklich niemals hysterisch, überspannt und verrückt! Sie nimmt zur gegebenen Zeit den Stier an, kalbt, gibt Milch. Sie wird sich nicht aufraffen zu großen Taten. Man kann es von ihr auch füglich nicht verlangen. Sie ist eine anständige normale Kuh! Aber Jeanne d'Arc hatte niemals die Anzeichen des normalen Weibchens; daher konnte sie es unternehmen, sich einem ganzen verzweifelten Vaterlande mit ihren unverbrauchten Kräften zur Verfügung zu stellen! Die Menschheit rächte sich an ihr, indem sie sie lebendig röstete. Man hat eben nicht gerne Organisationen, die einem ununterbrochen beweisen, wie armselig man eigentlich sei! Wenn man sie röstet, beweist man ihnen, daß sie schädlich waren, während man selbst doch ziemlich nützlich ist — — —.

Digitized by Google

Tolſtoi und Shaw

Selbſt ein ſo frühes und ſekundäres Werk von Shaw wie den ‚Liebhaber' aufzuführen, heißt zur Ziviliſierung dertheatraliſchen Abendunterhaltung in Deutſchland beitragen. Man darf dieſe Dinge nur nicht mit gefalteter Stirn und mit dem Anſpruch betrachten, daß der jüngere Shaw bereits in jeder Zeile ſeiner Erſtlinge das Recht auf die ſpätere Berühmtheit beweiſe. Was aus dem Tag für den Tag entſteht, iſt zunächſt nicht darauf erpicht, unter den Unſterblichkeiten der humoriſtiſchen Weltliteratur zu rangieren: es will eine Modetorheit aufſpießen, gibt ſich beſcheiden als die Dramatiſierung oder auch blos Dialogiſierung einer journaliſtiſchen Polemik und würde mit dem Tage vergehen, wenn, ja wenn der jüngere Shaw nicht eben doch ſchon zugleich der ältere Shaw wäre. Er zieht aus, den Ibſenismus ſeiner Gegenwart zu verſpotten, und wird mittendrin inne, daß die ehrwürdigſten Inſtitutionen der Geſellſchaft und die ſtabilſten Eigenſchaften der Menſchen um nichts weniger anfechtbar ſind als die Begleiterſcheinungen einer aktuellen Literaturſtrömung. Der Satiriker großen Stils ſchlägt die Augen auf, ſieht Welt und Leben ſeltſam verwandelt, findet aber naturgemäß nicht mit derſelben Plötzlichkeit ſeine ganz perſönliche Kunſtform. Das macht den ‚Liebhaber' brüchig. Man muß ſich hiſtoriſch auf ihn einſtellen. Der reife Shaw iſt ja auch kein Techniker. Aber er iſt ſich über dieſen Mangel klar geworden, gibt ihn mit ſpielendem Witz und vollendeter Ueberlegenheit preis, benutzt ihn geradezu als Kunſtmittel und wird dadurch nur noch unfaßbarer und unverwundbarer. Der ‚Liebhaber' dagegen iſt einfach ein ſchlechtes ‚Stück'. Es arbeitet in aller Unſchuld mit den verbrauchteſten Typen und Situationen, kümmert ſich nicht um Dispoſition und Steigerung, verfällt aus Unfähigkeit in die gefährlichſten Wiederholungen und — ſteht turmhoch über faſt allen noch ſo raffiniert verfertigten deutſchen Schwänken von ſatiriſcher oder blos beluſtigender Abſicht. Es hat nämlich auch die Vorzüge ſeiner Fehler. Weil es kaum weiß, wie man legitime Theaterwirkungen erzielt, iſt es davor ſicher, den Geſchmack durch Knalleffekte zu verletzen. Julia Craven will Leonard Charteris heiraten, der ſich ihre Liebe lange hat gefallen laſſen: er will Grace Tranfield heiraten, welche wittert, daß er im Grunde weiter niemand lieb hat, als ſich ſelbſt, und ihn verſchmäht. Man braucht nur ein Dutzend deutſcher Luſtſpiele geſehen zu haben, um ſich vorzuſtellen, zu welchen Verwicklungen, welchen Aktſchlüſſen und welch befriedigendem Finale dieſes Thema herhalten müßte. Der ‚Liebhaber' geht, nach einem auch im guten Sinne untheatraliſchen Verlauf, ſo aus, daß Schnitzlers ‚Einſamer Weg', alſo ein Werk von

Digitized by Google

hohem Rang, wie ſeine unmittelbare Fortſetzung in Moll anmutet. Shaw ſelber ſchreibt in Dur die Scherzi zu den Adagios andrer Dichter, und das iſt ſowohl die Quelle ſeiner Heilkraft wie die Erklärung ſeiner literariſchen Geſchätztheit. Daß alle ſeine Vorwürfe ins Tragiſche gewendet werden können (und meiſtens auch ſchon gewendet worden ſind), verhindert ihn, je flach zu werden; daß er für ſein Teil ſie aber heiter nimmt, macht ihn zu einem Wohltäter der Menſchheit. Er quält ſich nicht, wie unſre Spaßmacher, ein kümmerliches Kapital von komiſchen Zuſammenſtößen und geiſtreichelnden Wortverdrehungen aufzubringen: er quält ſich überhaupt nicht. Er hat in ſich einen Ueberſchuß von ſpitzbübiſcher Seelenvergnügtheit, die ihm unwillkürlich aus allen Poren ſprüht und die Luft reinigt und abkühlt. Nur ein losgebundener Geiſt wie Shaw kann vier Akte mit erotiſchen Angelegenheiten dergeſtalt füllen, daß ihr Erdenreſt, zu tragen peinlich, keinen Augenblick fühlbar wird. In dieſer Komödie ſind ſelbſt diejenigen Menſchen, die ganz für die Liebe leben, wie entmaterialiſiert, ohne daß deshalb die personae dramatis durchweg ſpiritualiſiert wären. Es iſt nämlich durchaus nicht wahr, daß bei Shaw nur Wortjongleure, Aphorismenjäger und Sentenzenſchleifer auftreten: ſo viele von den Figuren die Dialektik ihres Erzeugers überkommen haben, eben ſo viele oder noch mehr ſind rechtſchaffen dumm. Es ſieht faſt aus, als ginge eine geheime Sympathie und Sehnſucht des überklugen Dichters zu dieſen weniger bemittelten Köpfen. Sie ſind es, die am Ende auf ihre kleine Art beglückt werden, indem ſie teils unter die Haube, teils unter den Pantoffel kommen oder gar unverhofft am Leben bleiben. Das intellektuelle Fähnlein dagegen wird zur Straße der Verlaſſenheit, man müßte ſagen: verurteilt, wenn wir nicht bei Shaw, alſo im Bezirk der unbedingten Heiterkeit wären. Charteris ſchüttelt zum Schluß beluſtigt und ungerührt lachend den Kopf. Man ſetze für Charteris Shaw und man hat die Stimmung, in der der Dichter ſeinen ſiegreichen wie ſeinen unterliegenden Geſchöpfen gegenüberſteht.

Im Hebbeltheater iſt von dieſer Komödie eine wunderhübſche, bildſaubere, förmlich wohlſchmeckende Aufführung zu ſehen. Nur Frau Roland — ſo etwas wie eine Trieſch für die Wochentage, mit zu wenig Perſönlichkeit, um ſich durchzuſetzen, und leider mit zuviel Talent, um von der Bühne ferngehalten werden zu können — nur ſie hat nicht den Mut oder nicht die Fähigkeit zur radikalen Verzerrung der Julia Craven und beläßt es bei ein paar parodiſtiſchen Heroinentönen. Alle andern aber, Männlein und Weiblein mit richtigen und mit falſchen Vorzeichen, gruppieren ſich untadelig rund und unverwechſelbar profiliert um den beherrſchenden Mittelpunkt, Herrn Paul Otto, dem das unwiderſtehliche Lächeln Leonards Charteris nicht aus vierzigjährigen, ſondern aus dreißigjährigen Augen blitzt

Digitized by Google

und der damit unabsichtlich eine für uns fast notwendige Korrektur an Shaw vornimmt: wir sind zu sehr gewöhnt, den vierzigjährigen Charteris Stefan von Sala zu nennen und auf sein Schicksal nicht ohne leise Wehmut zu blicken.

* * *

Die Tolstoifeier des Lessingtheaters ist eindruckslos vorübergegangen. Man hat die Zurückhaltung der Hörer, wenn nicht fälschend, so doch fälschlich als Ergriffenheit gedeutet. Es war Gleichgültigkeit. ‚Anna Karenina' wird nach Jahrhunderten noch leben: die ‚Macht der Finsternis' ist von zweiundzwanzig kurzen Jahren aufgefressen worden. Brahm ist der Initiator dreier lehrreicher Aufführungen. Sobald er sich über das Ergebnis der dritten keinen Illusionen hingibt, kann sie ihn am meisten lehren. Im Jahre 1890 wird das Stück auf seiner Freien Bühne um ein Haar nicht zu Ende gespielt. Das ist ein Erfolg, weil der Widerstand sich gegen Qualitäten richtet, die geeignet sind, dem leblos gewordenen deutschen Drama neues Blut zuzuführen. Ein unbestechlicher Blick ist den schrecklichen Seiten des Lebens zugekehrt. Um ihre Grauenhaftigkeit einzuprägen und das Erbarmen mit der Kreatur zu steigern, wird ein vollständiges Protokoll geschauter und gehörter Wirklichkeiten aufgestellt. Kein Zug ist heftig, dick und deutlich genug, um die Lüge zu Gunsten einer Wahrheit zu bekämpfen, die zehn Jahre später nicht mehr als Wahrheit anerkannt wird. Im Jahre 1900 gibt Brahm die ‚Macht der Finsternis' in seinem Deutschen Theater, und die beruhigte Betrachtung findet, daß Tolstois Sittenbild zu Unrecht für naturalistisch gilt. Das ist nicht die Alltäglichkeit: hier wird, was früher schön-, gräßlichgefärbt. Weil das so unverkennbar ist, hat die Zensur verständnislos gehandelt, als sie das Stück verbot, und einsichtsvoll, als sie nicht länger die Erlaubnis vorenthielt. Nikita ist gemacht, von Sünden zu entwöhnen, nicht: dazu zu entzünden. Daß er am Ende Buße tut, und wie ers tut, macht spät, doch nicht zu spät, ein religiöses Element im Drama frei und wirksam, das die Aesthetik und den Staat zugleich erfreut. Um dieses andachtsvollen Ausgangs willen wohl zumeist gibt Brahm im Jahre 1908 die ‚Macht der Finsternis' in seinem Lessingtheater, und nicht nur dieser Schluß versagt vollkommen. Das Interesse an jedermann aus dem Volke, sei er blos mühselig und beladen oder auch scheusälig und verbrecherisch, hat sich erschöpft. Nikita müßte jetzt schon eine Individualität sein, um an seiner Schuld und seiner Sühne Anteil zu erwecken. Es genügt nicht, daß ganze Akte lang die Schlechtigkeit seiner Mutter und die Gutartigkeit seines Vaters auseinandergelegt wird. Das macht ihn zu einem Demonstrationsobjekt für die Vererbungstheorie; das führt den Dualismus seiner bald blutdürstigen, bald

Digitized by Google

weichmütigen Natur auf Urſprünge zurück, die wir vorausgeſetzt haben. Künſtleriſch iſt damit nichts gewonnen. Wir warten ganz vergeblich darauf, von dieſem neurasthenischen Laſterpfuhl wie von einem Bruder, von dieſem Einzelfall wie von einer Möglichkeit unſers eigenen Schickſals angeſprochen zu werden. So nützt denn auch die Himmelfahrt nichts mehr. Damit uns Nikitas Erlöſung warm mache, hätte uns ſeine Verderbnis nicht ſo kalt laſſen dürfen. Brahm iſt durch den Konſervatismus ſeiner künſtleriſchen Überzeugung gezwungen, auf die Vergangenheit zurückzugreifen, da die Gegenwart ſo gut wie gar keine Dramen mehr hervorbringt, die er lieben könnte, und es iſt bezeichnend, daß er mindeſtens bis Weihnachten mit Neueinſtudierungen auszukommen gedenkt und das Heil für die zweite Winterhälfte von einem Ibſenzyklus erhofft. Wenn ſich unter dieſen aufzufriſchenden Dramen Erfolge ſeiner eigenen Direktionsperiode befinden, die einen andern Namen als Ibſen tragen, ſo möge kein achtzigſter Geburtstag verhindern, daß ſorgſam geprüft werde, wie weit dieſe Dramen dem Wandel der Zeiten ſtandgehalten haben.

Es iſt unwahrſcheinlich, daß das Stück unter der neuen Aufführung gelitten hat. Wenn ſie überraſchend ſchwach wirkte, ſo iſt es wahrſcheinlich, daß ſie unter dem Stück gelitten hat. Sogar Brahms Schauſpieler ſchienen zu ſpüren, daß die Zeit dieſer Dramatik bereits unter der Erde liegt, und ſuchten ſich und uns durch möglichſt viel Lärm darüber hinwegzutäuſchen. Aber auch Leiſtungen, die keinen Wunſch unerfüllt ließen, wie die elementare Anisja der Lehmann, erreichten eigentlich nicht mehr als Reicher mit ſeinem Akim, der ſelbſt ohne Reinhardts unvergeßlichen Vorgang matt und blaß angemutet hätte. Als flachsbaariger, ſchlackſiger Nikita ſchließlich gab Baſſermann eine pſychopathologiſche Studie, deren Feinheit da zur Kleinheit wurde, wo ein Dammbruch des Gefühls allen Nuancenkram hätte wegſchwemmen müſſen.

Sozialariſtokraten/ von Willi Handl

Arno Holz iſt ſich über die Art und Ziele ſeines Schaffens ſo zweifelfrei klar, daß es kaum möglich ſein dürfte, ihm über Anſchauung oder Technik eines ſeiner Werke irgend etwas zu ſagen, was er ſelbſt nicht viel beſtimmter und bewußter ſagen könnte. Das hat natürlich mit der künſtleriſchen Wertung nichts zu tun; was ſeine Arbeit gelten darf,

Digitized by Google

das kann kein Schaffender entscheiden — und wohl auch sonst keiner der Mitlebenden. Das entscheidet sich später einmal von selbst, und nach Gesetzen, die uns kaum offenbar sind. Aber diese feste und absolute Kenntnis des eigenen Wollens, diese rücksichtslose geistige Durchhellung seiner selbst, machen Arno Holz — wenn nicht zu dem unvergleichbaren Dichter, der er sein möchte, so doch — zu einem ganz bemerkenswerten und sehr zeitgemäßen Phänomen; viel zeitgemäßer als die eilfertig Fortschreitenden ahnen, die, pflichteifrig wie die Bedienten, bei jeder Gelegenheit aufs neue bemüht sind, den dicken Staub von den Oberflächen des Naturalismus abzuwischen. Das Theoretische, die Besonderheit der Technik, ist ja heute trotz Holz, an ihm und dem übrigen Naturalismus (sofern es einen gibt) fast das Belangloseste. Zu genau kennen wir seine Herkunft, seine Notwendigkeiten, seine Grenzen; und wissen hoffentlich, wenn wir uns halbwegs besinnen wollen, auch sehr genau, wie Ungeheures wir ihm zu danken haben. Das ist nun schon historisch; aufgezeichnet und besiegelt in der Santa Casa heiligen Registern. Aber um wie viel leichter ist es, mit einer Doktrin fertig zu werden als mit einem Menschen! Wem Kritik nicht blos die saure Pflicht ‚darüber zu schreiben' ist, sondern der leidenschaftlich immer erneute Versuch, ein überwältigende Fülle geistiger Erscheinungen in sich zu bezwingen und in leidliche Ordnung zu reihen, dem wird für diesen Mann, so unverrückbar gerade gerichtet, so unerbittlich klar und hart, so unbegreiflich eigensinnig, wie es sonst nur das Genie sein dürfte, das alte Zettelkasten-Schlagwort doch kaum mehr reichen. Der wird sich sagen müssen, daß dieses Phänomen verbissener Planmäßigkeit doch etwas andres bedeuten soll, als den Erfinder eines halbtoten Dogmas. Daß dieser Starrsinn gerade das, was er so bewußt zu wollen glaubt, wahrscheinlich aus stärkstem Zwange muß; daß hier die Täuschung vorliegt, als arbeite eine nüchtern wägende Intelligenz, während doch ein Charakter von passionierter Spannkraft sich in seinen eigensten geistigen Formen ausgibt. Denn der kühle bedächtige Rechner, für den man ihn sonst nimmt, hätte ja längst auch die Fehler und die Enge seines Systems errechnen, sich mit mathematischer Gewandtheit darüber hinausrechnen können. Aber es ist seine innerste Natur, die gerade solche Rechnung unbeirrbar will; und darum muß sie ihm immer so wunderbar stimmen. Nicht was er kalkuliert, ist das besonders Zeitgemäße an ihm, sondern daß es ihn mit solcher Gewalt immer wieder zu kalkulieren zwingt; nicht sein Naturalismus, sondern seine blind naturalistische Leidenschaft. Er bedeutet unter den geistigen Typen unsrer Zeit den modernen Sinn für Übersichtlichkeit und verläßliche Organisation; den Sinn für die Schönheit einer Kolbenstange, für den Genuß am Sausen eines Schwungrads, für die tiefe Freude an der Echtheit und Solidität des Materials. Dieses unbewußt Maschinelle, dieses gegenwartkräftige Verwandtsein mit allem, was Industrie und Großkommerz und Städtetrubel unserm Leben hinzugefügt haben, diese unverkennbare Siemens-Atmosphäre um ihn und in ihm, sind eben das prachtvoll Moderne, das überlegen Beweisende an

Digitized by Google

dieſer Erſcheinung. Sie iſt ein wichtiges Zeichen in unſrer Zeit; ſie gehört unbedingt und unentbehrlich zu uns allen — gleichviel, wie erfreulich oder unerfreulich dem Geſchmack des Einzelnen ihre künſtleriſchen Gaben ſind. Vor ſchillernden Gläſern, zartfarbigen Töpfen und neu erdachten Stühlen liegen ſie auf den Knien und beten das moderne Kunſtgewerbe an. Aber wenn einer, der geiſtig arbeitet, ſich Echtheit des lebendigen Stoffes zum Prinzip macht und ſeine konſtruktiven Gedanken mit Eifer verfolgt, da ſehen ſie nur den Staub auf den Oberflächen des Naturalismus, dieſe ſchlauen Kunſtpſychologen! Spotten ihrer ſelbſt und wiſſen nicht wie. Nicht was man juſt heute verkündigt hat, ſondern was in unſrer Zeit und nur dank unſrer Zeit geboren worden iſt, das iſt das wirklich Moderne. Und Arno Holz, den kein andres Alter, als gerade das unſre, auch nur ahnen konnte, iſt darum allein ſo modern wie irgend ein Größerer oder Kleinerer von jetzt. Daran können die literaturgeſchichtlichen Schickſale des Naturalismus auch nicht das geringſte ändern.

Es iſt mir lieb, dieſem modernen Geiſt, der mir ſoviel vom Leben unſrer Zeit vor die Sinne ſtellt, in welcher Form immer und wo immer zu begegnen. Mir war darum dieſe Aufführung der ‚Sozialariſtokraten' in den Kammerſpielen eine herzliche Freude. Das Stück ſelbſt mit ſeiner handgreiflichen Luſtigkeit iſt, wenn man will, ein ſchlagender Beweis für die ſtark perſönlichen Wurzeln dieſer ſcheinbar ſo abſtrakten Sachlichkeit. Humor iſt immer das Ergebnis eines inſtinktiv innerlichen Anſchauens der Dinge. Und wenn dieſer Humor mehr breit iſt, als tief, zu genügſam im Detail verweilend, um hellere Perſpektiven zu geben, ſo zeigt dies wieder nur die heftige Neigung dieſes leidenſchaftlichen Geiſtes — der damals wohl noch in der Entwicklung war — für die ganz ins Einzelne gehende Kenntnis des Materials, für ſorgſame und ſolide Arbeit. Daß bei dieſer ehrlich tüchtigen Art, zu ſchaffen, die vom Herzen kommt, der Stoff auch ſeine innere Heiterkeit wie von ſelbſt ausblühen läßt, hängt wieder nur mit der großen lebendigen Wärme zuſammen, die hier, trotz Konſtruktion und techniſchem Kalkul das Werden des Werkes beſeelt haben muß. Denn es iſt nicht die geringſte Spur von Feindſeligkeit darin; welch' ein kurzſichtiger Irrtum, von einer Satire zu ſprechen! Den Humor dieſer Menſchen und dieſer Tatſachen hat ein Inſtinkt empfunden, hat ein Geiſt nachgebildet, denen es wohl und warm wird, wenn Tatſachen, feſte, greifbare, gut beleuchtete Tatſachen ihnen in die engſte, perſönlichſte, unausweichlichſte Nähe rücken. Ein Inſtinkt und ein Geiſt, die wiſſen, daß ein wichtigſter Teil des modernen Lebens darin beſteht, ſich mit den Wirklichkeiten auseinander zu ſetzen. Ein Inſtinkt, der durchaus und unzweifelhaft modern iſt, wie immer ſich auch der Geſchmack unſerer Zeit zu den Formen verhalten mag, in denen ſich dieſer Geiſt äußert.

Die Aufführung bei Reinhardt gab in ihrer Art auch wieder eine Mahnung daran, wie Ungeheures wir dem Naturalismus noch zu danken haben. Da lebte er wieder einmal; da ließ er wieder einmal eine Bühne

Digitized by Google

voll prächtiger Künſtler in ihren freieſten und natürlichſten Kräften leben, daß es eine Luſt war, ihnen zuzuſehen: den ausgeprobt Witzigen, den breitſpurig Humorvollen, den jungenhaft Komiſchen, den karikaturiſtiſch Biſſigen und allen, allen andern — ſoweit ſie männlichen Geſchlechts ſind.

Sarah Bernhardt und die Duſe/ von Bernard Shaw

William Archer hat die Theaterkritiker einmal gegen den Vorwurf, daß ſie der Schauſpielkunſt gleichgültig gegenüberſtünden, in Schutz genommen; mit wenig Glück, wie mir ſcheint, denn er führte zu ihrer Entſchuldigung die Tatſache an, daß die Kritiker früherer Epochen in der Lage geweſen ſeien, ehrgeizige Schauſpieler in berühmten Rollen zu vergleichen, während der moderne dramatiſche Kritiker ſein Leben mit der Betrachtung von handfeſten Stücken verbringe, in denen keine wirklichen Menſchen vorkommen. Archer hätte noch einen andern Umſtand erwähnen können, unter dem faſt alle modernen Dramen leiden: nämlich die Wirkung unſrer Verlagsrechtsgeſetze, die ganz beſtimmten Schauſpielern und Schauſpielerinnen das ausſchließliche Aufführungsrecht gewiſſer Stücke zuſichern. Nichtsdeſtoweniger ſind wir heute in der Lage, unſre Rezenſionsluſt und -kunſt an größern Rivalen zu üben, als unſre Vorfahren, denn wir haben Gelegenheit gehabt, die Duſe und die Sarah Bernhardt in der ‚Kameliendame' und als Sudermanns Magda gegeneinander ſpielen zu ſehen, und können nun abwägen und vergleichen. Jetzt oder nie iſt die Zeit gekommen, die Anklagen des engliſchen Schauſpielers gegen die engliſche Preſſe ſiegreich zu widerlegen. Jetzt oder nie kann ihm bewieſen werden, daß auch der engliſche Kritiker genug von Schauſpielkunſt verſtehe, um den Unterſchied zwiſchen einer wirkſamen Rolle und einer gut geſpielten oder zwiſchen den paar Kunſtkniffen, die jedem alten Praktikus zu Gebote ſtehen, und dem Gedankenvorrat und dem Verſtändnis, die den ſchöpferiſchen Darſteller vom bloßen Virtuoſen trennen, wohl zu bemerken.

Sarah Bernhardt war rückfällig geworden, ſie übte wieder ihren alten Beruf einer ernſten Schauſpielerin vor unſern Augen aus. Sie gab die Magda in Sudermanns ‚Heimat' und wurde faſt gleichzeitig von der Duſe in derſelben Rolle bekämpft. Der Gegenſatz zwiſchen den beiden Darſtellerinnen iſt ſo groß, wie nur ein Gegenſatz zwiſchen Künſtlerinnen ſein kann, die eine zwanzigjährige Lehrzeit in demſelben Berufe unter ganz ähnlichen Verhältniſſen hinter ſich haben. Sarah Bernhardt beſitzt den Zauber einer noch friſchen, aber etwas verwöhnten und mutwilligen Reife, dafür hat ſie aber ſtets ein die Wolken durchbrechendes Sonnenſcheinlächeln zur

Digitized by Google

Hand, sobald man nur genug Wesens aus ihr macht. Ihre Kostüme und Diamanten sind, wenn nicht geradezu blendend, jedenfalls prächtig, ihre Gestalt, ehedem viel zu dürftig, ist jetzt voll geworden, und ihr Teint zeigt, daß sie die moderne Kunst nicht vergeblich studiert hat. Jene reizvollen, rosigen Wirkungen, die französische Maler hervorrufen, indem sie dem Fleisch die hübsche Farbe von Erdbeeren mit Schlagsahne geben und die Schatten blaß und hochrot malen, werden von Sarah Bernhardt am eigenen lebenden Bilde geschickt verwendet. Sie schminkt sich die Ohren hochrot und läßt sie zwischen ein paar losen Flechten ihres kastanienbraunen Haares entzückend hervorlugen. Jedes Grübchen hat sein rosa Kleckschen, und Sarahs Fingerspitzen schimmern in so zartem Rosenrot, daß man sie für ebenso durchsichtig wie ihre Ohren halten und glauben könnte, das Licht dringe durch ihre zarten Adern. Ihre Lippen sind wie ein frisch angestrichener Briefkasten; ihre Wangen haben bis hinauf zu den schmachtenden Wimpern den feinen Hauch und das Aeußere eines Pfirsichs; sie ist schön im Sinne des Schönheitsbegriffs ihrer Schule und unglaubwürdig im Sinne bloßer Menschenhaftigkeit. Aber diese Unglaubwürdigkeit ist verzeihlich, weil sie — trotz all dem großen Unsinn, an den niemand, die Künstlerin selbst am allerwenigsten, glaubt — doch so kunstvoll, so klug, so anerkanntermaßen zur Sache gehört und in einer so muntern Manier zur Schau getragen wird, daß es unmöglich ist, sie nicht gutgelaunt hinzunehmen. Wenn die Heldin, eine blendende Vision der Schönheit, auf die Bühne stürzt, fühlt man, wie sie, statt uns zu täuschen, nur die eigene Pikanterie noch erhöht, indem sie uns gerade ins Gesicht blickt und in Wirklichkeit fragt: „Nun, wer würde jemals vermuten, daß ich Großmutter bin?“

Das wirkt natürlich unwiderstehlich, und man bereut nicht, daß man sich durch Schmeichelei zur Lockerung seiner Begriffe von der Würde der Kunst hat bewegen lassen, wenn Sarah ernstlich an die Arbeit geht und zeigt, wie tüchtig sie ihre Sache macht. Ihre Schmeichelei paßt gut zu der kindlich eigenwilligen Art ihrer Darstellung, die nicht in der Kunst gipfelt, den Zuschauer höher denken oder tiefer empfinden zu lehren, sondern in der Kunst, ihn zu zwingen, sie zu bewundern und zu bemitleiden, für sie zu streiten und mit ihr zu weinen, über ihre Späße zu lachen, ihr Geschick atemlos zu verfolgen und ihr tosenden Beifall zu spenden, sobald der Vorhang fällt. Es ist die Kunst, alle unsre Schwächen ausfindig zu machen und darauf zu bauen — uns zu schmeicheln, zu quälen, aufzuregen — kurz, uns zum besten zu haben. Und immer ist es die Persönlichkeit der Sarah Bernhardt, die das bewirkt. Das Kostüm, der Titel des Stückes, die Reihenfolge der Worte mag verschieden sein — die Frau bleibt immer dieselbe. Sie dringt nicht in den Charakter ein, den sie darstellt, sie setzt sich an seine Stelle.

Und gerade das alles tut die Duse nicht, der jede Rolle zu einer eigenen Schöpfung wird. Wenn sie die Bühne betritt, stellt sie es dem Zuschauer anheim, sein Opernglas zu benutzen und alle Falten zu zählen,

Digitized by Google

die Zeit und Sorge in ihr Antlitz gegraben haben. Es sind die Beglaubigungsschreiben ihrer Menschlichkeit; und sie ist nicht so unklug, jene bedeutsame Schrift mit einer Schicht Pfirsichschminke zuzudecken. Die Schatten auf ihrem Gesicht, zuweilen auch ihre Lippen, sind grau, nicht rosenfarbig; sie kennt weder Farbenkleckse noch Grübchen; ihr Zauber könnte niemals von einer Kellnerin nachgeahmt werden, die, im Besitze eines unbeschränkten Nadelgeldes, einmal vor den Rampenlichtern stünde statt vor dem Griff des Bierhebers. Das Resultat wäre nicht so entmutigend, wie der Schankwirt wohl annehmen würde.

Wilkes, der entsetzlich schielte, rühmte sich, nicht länger als eine Viertelstunde lang hinter dem schönsten Manne Europas zurückstehen zu müssen: der Duse genügen fünf Minuten auf der Bühne, und sie ist der schönsten Frau der Welt um ein Vierteljahrhundert voraus. Ich gebe zu, daß Sarahs sorgfältig durchgearbeitetes Mona-Lisa-Lächeln mit dem bewußten Senken der Augenwimpern und der schüchternen Art, mit der ihre langen, karminrot gefärbten Lippen die blendende Zahnreihe enthüllen, auf seine Weise wirksam ist — daß sie nicht nur an unsre Empfänglichkeit appelliert, sondern sie entschieden wachrüttelt. Und der Zauber wirkt eine volle Minute, manchmal länger. Aber mit einem Beben der Lippe, das man mehr fühlt als sieht und das nur einen halben Augenblick dauert, greift einem die Duse geradewegs ans Herz. Und es ist keine Linie in ihrem Antlitz, kein kalter Ton in dem grauen Schatten, der jenes Beben nicht erhöhte. Jugend und Alter: wer könnte die Reinheit und Zartheit der Gemütsbewegung und die Schlichtheit des Ausdruckes mit der gemeinen Geschicklichkeit vereinen, die uns beim Alter abstößt, oder wollüstige Herausforderung und egoistische Selbstüberhebung mit der Aufrichtigkeit und Großmut paaren, die uns bei der Jugend anziehen? Wer stellt sich jemals Potiphars Weib als junge oder die heilige Elisabeth von Ungarn als alte Frau vor? Diese Ideenverbindungen sind entsetzlich ungerecht gegen das Alter, und die Jugend hat sie nicht verdient. Sie gebühren von Rechts wegen Charakter-, nicht Altersunterschieden, aber sie beherrschen unsre Phantasie, und der große Künstler benützt sie, um ewig jung zu erscheinen. Es wäre jedoch ein kritischer Schnitzer und eine persönliche Torheit, wollte ich damit andeuten, daß die Duse ebenso wie die Sarah Bernhardt irgend eine Kunst vernachlässige, welche die Wirkung ihres Spieles erhöhen könnte, wenn sie junge und hübsche Frauen zu verkörpern hat. Es muß vielmehr gesagt werden, daß in der Kunst, schön zu sein, Sarah Bernhardt ein Kind neben der Duse ist. Der Vorrat an Stellungen und Gesichtswirkungen der französischen Künstlerin könnte ebenso leicht katalogisiert werden wie ihr Vorrat an dramatischen Einfällen: die Aufzählung würde kaum über die Finger beider Hände hinausgehen. Die Duse erzeugt die Illusion, in der Mannigfaltigkeit schöner Posen und Bewegungen unerschöpflich zu sein. Jede Idee, jeden Schatten eines Gedankens und einer Stimmung weiß sie zart, aber lebendig auszudrücken. Trotzdem die Duse scheinbar über eine Million von

Digitized by Google

Modulationen verfügt, ist es unmöglich, auch nur eine Linie eines stumpfen Winkels oder auch nur die kleinste Anstrengung zu bemerken, die auf die völlige Hingabe aller Glieder an die lieblichste Anmut (wie nach einem natürlichen Gravitationsgesetz geschieht diese Hingabe bei ihr) störend einwirkte. Sie ist gewandt und biegsam wie ein Turner oder eine Pantherkatze, nur sind die zahlreichen Gedanken, die in ihren Bewegungen körperlichen Ausdruck finden, alle von jener hohen Art, welche die Menschen von den Tieren — und ich fürchte, auch von den meisten Turnern — unterscheidet.

Wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Tragödinnen sich nur in Ausbrüchen jener Leidenschaften hervortun, die Menschen und Tieren gemeinsam sind, wird es nicht schwer fallen, den unbeschreiblichen Vorrang zu begreifen, der dem Spiel der Duse aus dem Grunde gebührt, daß hinter jedem kleinsten Zug ihrer Darstellung eine rein menschliche Idee steht. Am besten tritt dies in ihrer Ueberwachung jenes hohen menschlichen Instinkts zutage, der das tiefste Mitgefühl zu erwecken sucht, ohne Schmerz zu bereiten. So wird beispielsweise in der ‚Kameliendame' eine temperamentvolle Schauspielerin uns mit ihren Schwindsuchtsanfällen mühelos zu quälen vermögen und uns mit einer Fünf-Groschen-Sensation zu verabschieden wissen, die im Grunde nicht sehr verschieden ist von der durch eine öffentliche Hinrichtung hervorgerufenen, an der wir stets ein grausiges Vergnügen finden. Die Methode der Schauspielerin, die uns zeigt, wie sich der menschliche Kummer nur in seiner Anrufung des Mitgefühles zu äußern vermag, während er sich durch starkes Erdulden bestrebt, andre vor der Ansteckung mit seiner Qual zu schützen, ist von der geschilderten Art so weit entfernt, wie das Licht von der Dunkelheit. Und darin besteht der Reiz, den die Darstellung der Duse dem Bühnengedicht der Marguérite Gautier verleiht. Er wirkt unbeschreiblich rührend, weil er unendlich rücksichtsvoll ist, das heißt: ungemein sympathisch. Kein physischer Reiz kann als edel oder schön empfunden werden, wenn er nicht der Ausdruck eines ethischen Reizes ist; und eben weil diese ethischen hohen Töne im Machtbereich der Duse liegen, wenn ich mich so ausdrücken darf, preßt der Umfang ihres Könnens, der sich von den Tiefen eines blos räuberischen Geschöpfes, wie Claudes Gattin bis zur höchsten Güte Marguérite Gautiers oder bis zu den tapfersten Augenblicken Magdas erstreckt, eben darum preßt er die armseligen anderthalb Oktaven, auf denen Sarah Bernhardt ihre hübschen Liedchen und aufregenden Märsche spielt, auf ein so winziges Maß zusammen.

So einleuchtend die Verschiedenheit der beiden berühmten Künstlerinnen für viele von uns gewesen ist, als wir die Duse zum ersten Mal sahen, zweifle ich doch, daß sich auch nur einer, nach Sarah Bernhardts geistreicher Leistung als Magda, dachte, daß sie binnen achtundvierzig Stunden durch ein verhältnismäßig so ruhiges Talent wie das der Duse vernichtet werden könnte. Und dennoch ist Vernichtung das einzige Wort für die Niederlage der französischen Tragödin. Sarah war sehr hübsch, solange die Sonne

Digitized by Google

schien, sehr verdrießlich, als Wolken sie verhüllten, und entschieden böse, als man ihr ihr Kind wegnehmen wollte; und sie belästigte uns mit keinerlei Geschwätz über das Hauptthema des Sudermannschen Stücks: die Auflehnung der modernen Frau gegen jenes Ideal der Heimat, das die Hinopferung ihres ganzen Lebens an die Sorge für diese Heimat nicht im Sinn einer Huld von ihrer Seite und als die einzige Hilfe und Zufluchtsstätte des Weibes, sondern als ein einfaches Recht fordert, das es auf die Dienste der Frauenspersonen als unterwürfiger Sklavinnen hat. Es ist wahrhaftig gar kein Grund für die Annahme vorhanden, daß Sarah Bernhardt ein solches Thema in dem Stücke entdeckt hätte — während die Duse es, mit einem einzigen Blick auf Vater Schwartze, als den Gegenstand des bevorstehenden dramatischen Kampfes, kaum daß sie fünf Minuten auf der Szene stand, an die Rampe genagelt hatte. Es dauerte nicht lange, da kam ein Zug in das Spiel der Duse, der jenen, die ihn sahen, wahrscheinlich unvergeßlich bleiben wird, und der sofort erklärte, warum jene Künste der Toilette, die der Sarah Bernhardt helfen, die Duse beinahe ebenso hindern würden wie ein vor sie hingestellter Wandschirm.

Es muß zugestanden werden, daß Sarah Bernhardt die große Szene im dritten Akt der ‚Heimat', da einer der intimsten Freunde ihrer Familie, der der Vater ihres Kindes ist, als Besucher gemeldet wird, sehr flott und munter herunterspielt: es liegt echte Kameradschaft in der Art und Weise, mit der sie den verlegenen Galan beruhigt und ihm zu verstehen gibt, daß sie durchaus nicht im Begriff stünde, ihm nach allem, was hinter ihr liegt, die Leiden Gretchens vorzuspielen und ihm zu fühlen zu geben, daß sie ihm die unschätzbare Erfahrung der Mutterschaft zu danken habe, wenn sie ihn dafür auch nicht besonders achten könne. Ihre Selbstbeherrschung an dieser Stelle war enorm: der Pfirsichhauch auf ihren Wangen blieb unberührt von diesen innern Kämpfen. Nicht so bei der Duse. In dem Augenblick, wo ihr das Mädchen die Karte überreicht, die den Namen dieses Mannes trägt, erkennt man, was es für Magda bedeuten muß, einer Begegnung mit ihm standzuhalten. Es war interessant, ihre innern Kämpfe bei seinem Eintreten zu beobachten, und wie gut sie im großen und ganzen ihre Haltung zu bewahren wußte. Er sagte seine Artigkeiten und überreichte seine Blumen; sie setzten sich, und Magda empfand offenbar, daß sie glücklich über den Berg sei und es sich jetzt gestatten dürfe, ruhig nachzudenken und ihn darauf anzusehen, wie sehr er sich verändert habe. Da passierte Magda etwas Schreckliches. Sie begann zu erröten; und im nächsten Augenblick war sie sich dessen bewußt. Die Glut verbreitete und vertiefte sich langsam, bis Magda nach einigen vergeblichen Anstrengungen, ihr Gesicht abzuwenden, ohne ihn das merken zu lassen, den Kampf aufgab und das Erröten in ihren Händen verbarg. Nach dieser schauspielerischen Tat brauchte man mir nicht mehr zu erklären, warum die Duse keine zolldicke Schminke auflegt. Ich konnte darin keinen Trick entdecken: sie erschien mir als eine durchaus natürliche Folge ihrer dramatischen Phantasie.

Digitized by Google

Im dritten Akt der ‚Kameliendame', wo die Duſe dadurch eine rührende Wirkung erzielt, daß ſie ſich zu Boden wirft und ſich gleich darauf mit verändertem und vom Weinen gerötetem Antlitz erhebt, wird das Erröten durch die vorausgehende gebückte Stellung geſichert, ob nun Phantaſie vorhanden iſt oder nicht; aber dem Erglühen Magdas ſteht kein ſolches Hilfsmittel zu Gebote, und ich muß eine heftige, berufsmäßige Neugier eingeſtehen, welche die Frage aufwirft, ob ſich das Erröten der Duſe wohl immer ſpontan einſtellt.

Ich werde keinen Verſuch machen, den Schluß jenes unvergeßlichen Aktes aus der ‚Heimat' zu beſchreiben. Wenn man feſtſtellt, daß die Duſe das Haus zu raſendem Beifall hingeriſſen hat, ſo will das nicht viel ſagen, denn es wurde auch der Gismonda der Sarah Bernhardt und der Fedora der Patrick Campbell raſend applaudiert. Hier jedoch galt der Jubel einem Drama und einer Schauſpielerin, die den Autor verſteht, aber ein größerer Künſtler iſt als er. Mich hatte der Abend in dem oft wankenden Glauben beſtärkt, daß ein Schauſpielkritiker tatſächlich Diener einer hohen Kunſt und nicht nur ein Ausrufer fragwürdiger Vergnügungen iſt.

Aus einem Band ‚Eſſays', die ſich mit dem Drama und der Bühne, aber auch mit Sozialismus und Anarchismus beſchäftigen und, in der Ueberſetzung von Siegfried Trebitſch, nächſtens bei S. Fiſcher, Berlin, erſcheinen.

Sardanapal/ von Paul Schleſinger

Könige kommen zu Ruhm und Schande, und ſie wiſſen nicht wie. Ludwig der Zweite, von dem der Chroniſt keine Heldentat zu berichten weiß, wurde durch ein glückliches Verſehen berühmt. In einem Bericht der Miniſter an die bayriſche Kammer wird betont, daß die Regentſchaft in dem Augenblick notwendig war, da der König Dinge beging, die geeignet waren, Ehre und Anſehen des Thrones zu gefährden. Dies hindert nicht, Ludwig dem Zweiten die Errettung Richard Wagners zu danken. Der Erfolg ſpricht für ihn. Und doch bleibt der Beweggrund unerklärlich. Ich hatte zwar keine Gelegenheit, genauere Forſchungen über die Teilnahme des Königs an künſtleriſchen Dingen zu unternehmen, aber ſtets erſchien mir ſeine Vorliebe für Richard Wagner ſonderbar, und zwar deshalb, weil das wahrſcheinlich überhaupt der einzige Muſiker war, den Ludwig ſchätzte. Wir wiſſen nichts über ſein inneres Verhältnis zu Mozart und Beethoven. Die Muſik fing für ihn mit Wagner an und hörte mit Wagner auf. Auch das allgemeine Intereſſe des Königs für das Theater war gering. Den einzigen deutlichen Hinweis verdanken wir Ernſt von Poſſart, der vor einigen Jahren in der ‚Allgemeinen Zeitung' von den Separatvorſtellungen ſprach, die Ludwig für ſich veranſtalten ließ. Es ſind an dieſen geheimnisvollen Abenden keine Werke aufgeführt worden, die etwas mit Literatur zu tun

Digitized by Google

haben. Nicht mit Goethe und nicht mit Schiller hielt der König Zwiesprach. Sein Mann war Karl Theodor Heigel, ein Schriftsteller, der bei romandurstigen Frauen auch heute noch Kredit genießt. Männer kennen ihn kaum. Damals schrieb er historische Dramen für den Bayernkönig, Stücke auf Bestellung und nach Maß dieses königlichen Geistes. Possart, der sich dieser natürlich unvergeßlichen Abende mit sehr viel Rührung erinnert, gibt ein anschauliches Bild. Der König saß in der Loge, auf den Stühlen rings um ihn lagen aufgeschlagen historische Werke, besonders solche über Kostümkunde. Er prüfte nun zunächst genau, ob die Kostüme der Darsteller mit den Abbildungen übereinstimmten, und zeigte viel Kenntnis und Interesse für das Detail. Aber auch die Vorgänge auf der Szene verfolgte er mit peinlichster Gewissenhaftigkeit. In einem der Heigelschen Stücke wurde ein Reichstag in Regensburg geschildert. Possart, der Meister der Gruppierung, hatte den Kaiser und die Kurfürsten so gesetzt, daß Rede und Handlung zur theatralischen Geltung kamen. Doch Ludwig war unzufrieden; er hatte nämlich herausgefunden, daß die Reihenfolge, in der die Fürsten saßen, nicht stimmte. Die historischen Belege gaben unzweifelhaften Bescheid. Possart erlaubte sich die Einwendung, daß die historische Reihenfolge für das Bühnenbild nachteilig sei, da die handelnden Personen hierdurch dem Blick des Zuschauers entzogen würden, und die Deutlichkeit der Darstellung ihm höchstes Gesetz schien. Der König aber, der ja der einzige Zuschauer war, bestand auf der beglaubigten Reihenfolge. Ihm war nun einmal die historische Treue die Hauptsache, und Possart neigte sich bewundernd der höhern Einsicht seines königlichen Gebieters.

Die Heigelschen Dramen und die protzigen Schlösser in den bayrischen Bergen sind die Kunstwerke, die Ludwig der Zweite inspiriert hat. Er ließ Wagner frei schaffen, aber es ist wahrscheinlich, daß er sich am lebhaftesten für das interessierte, was an Richard Wagner das Sterblichste ist — für seine Dekorationen. Wir wissen nichts davon, daß Ludwig imstande war, auch nur eine Melodie nachzupfeifen, aber wir wissen, daß er im Kostüm des Gralsritters auf dem See gondelte, den er auf dem Dache seines Schlosses angelegt hatte. Genug, er hat seinen Ruhm weg. Die Marotte eines Königs, der im Wahnsinn endete, schenkte uns Bayreuth.

Mit Sardanapal ging es anders. Er hatte es nicht nötig, sich zu verkleiden: er trug selber ein Kostüm. Er machte selbst Geschichte und war durchaus darauf bedacht, seinen Taten Denkmäler zu schaffen. Doch nützte ihm dies zunächst wenig. Denn die Sage verdarb sein Andenken. Sie schrieb den Zusammenbruch des assyrischen Reiches auf sein Konto. Ktesias, ein höchst unzuverlässiger griechischer Geschichtsschreiber, ist daran Schuld; Byron folgte seiner Darstellung, als er die herzlich unbedeutende Tragödie schrieb; Taglioni wiederum hielt sich an Byron. Die Wissenschaft ist schon seit längerer Zeit über den wahren Sachverhalt orientiert, ohne daß die Kunde davon in die breitere Oeffentlichkeit drang. Nur ein Ballett konnte die Ehre dieses edlen Fürsten retten.

Digitized by Google

Wilhelm der Zweite hat nicht das Glück Ludwig des Zweiten, durch einen Irrtum seiner Kunstanschauung Ruhm zu ernten. Möglich, daß die Legende später manches gut machen wird, was jetzt schlecht ist. Sie mag davon erzählen, daß der bedeutendste Komponist seiner Zeit, Richard Strauß, in Berlin Hofkapellmeister war, daß Otto Brahm und Max Reinhardt, daß Gerhart Hauptmann, Max Liebermann, Maximilian Harden das Berlin Wilhelms des Zweiten künstlerisch und literarisch repräsentierten. Sie mag daraus einen Lorbeerkranz winden und liebreich verschweigen, daß es Männer wie Joseph Lauff und Joseph Schlar gab. Nun habe ich — wider meinen Willen fast — die beiden Männer doch genannt. Ich habe mir soviel Mühe gegeben, von andern Dingen zu sprechen.

Es ist wohl nur in der ersten Aufwallung möglich, sich mit dem Ereignis ‚Sardanapal' ernsthaft zu beschäftigen. Man bleibt eine Stunde lang leidlich heiß: die Sorte Empörung verfliegt ganz rasch. Man schämt sich nämlich, den Herren Hülsen, Delitzsch, Lauff und Schlar etwas zu sagen — was diese (ich wette zehn gegen eins) selber genau wissen. Man kann amusisch veranlagt sein — es ist keine Schande, auch nicht für einen Monarchen. Diese vier Männer sind es nicht. Selbst Herr Schlar, der langweiligste aller Hofkapellmeister und phantasieloseste aller Komponisten ist nicht Musiker geworden, weil er gegen seine Kunst eine unüberwindliche Abneigung hatte. Irgend eine Wärme war da sicher einmal vorhanden, und das rein Handwerkliche erlernt sich nicht ohne Fleiß und Talent. Nein: man darf annehmen, daß diese vier Herren wider besseres Wissen handelten und eine Komödie aufführten, die ihres kaiserlichen Herrn unwürdig ist. Ich habe nie geglaubt, ein monarchisches Gefühl zu haben, aber die belogene Majestät ist ein Begriff, der mich beleidigt. Vielleicht ist das kriechende Höflingstum, das sich selbst aufgibt, nie überzeugender auf einer Bühne dargestellt worden, diese Sorte Liebedienerei, die alles kann und tut, was der Laune des Mächtigen entsprang.

Wilhelm der Zweite hat sicher geglaubt, ein edles Beginnen zu fördern, als er das harmlose Ballettvergnügen seines Großvaters, das unsern Augen nicht mehr taugt, revidieren ließ. Wie war es künstlerisch zu vertiefen als durch historische Buchstabentreue? Ja wie? Die vier Herren haben es gezeigt.

Wir wollen die Sachen der Kunst nicht überschätzen, sondern nur hoffen, daß die Menschenkenntnis gegenüber politischen Persönlichkeiten nicht in diesem Maße versagt.

*

Es mag schwer sein, zu widersprechen. Ludwig der Zweite beauftragte einen Professor der Geographie, auf Reisen zu gehen, um ihm ein Land zu suchen, das er absolut beherrschen könne. Er wollte es gern gegen sein Bayern vertauschen. Der Professor trat die Reise an und führte sie durch.

Wir sind in der glücklichen Lage, in gewisser Beziehung keine Vergleiche ziehen zu müssen, aber es ist traurig, daß wir Männer haben, die bereit sind, jede Situation auszunutzen.

Digitized by Google

Kasperletheater

Der Hofrat/ von Trinculo

Der Hofrat liegt im Bett und ſchläft. Porträts von Ibſen, Hauptmann, Hebbel hängen verſtaubt in den Ecken des Schlafzimmers; Büſten von Blumenthal, Kadelburg, Skowronnek ſtehen, ſauber gehalten, auf zierlichen Konſölchen über dem Nachtlager des Hofrats. Aber deutlicher als das alles ſieht man die blanke Glatze des Hofrats, ſeinen Löwenbräubauch und einen auf dem Nachttiſch ſtehenden Maßkrug. Plötzlich erhebt ſich neben dem Bett das

Geſpenſt: Entſetzlich. Schnarchen tut er auch ſchon. Ganz Stütze von Thron und Altar. Aber nun will ich doch . . . (Lauter) Paulchen!

Hofrat (verſchlafen): Was . . . was iſt denn? Kellner, zahlen. Und Sie, Setzerjunge, daß mir das richtig gedruckt wird: „Man ſoll Ibſen ſpielen.“ Ibſen, Ibſen, (er buchſtabiert) J, B, S, E, N. Schärfen Sie das dem Setzer ein! (Dreht ſich grunzend auf die andre Seite)

Geſpenſt (enthuſiasmiert): Bravo, Paulchen, Du biſt doch noch der Alte!

Hofrat (erwachend, ſetzt ſich hoch, klappt mechaniſch den Deckel des Maßkruges auf, brummt): Na, denn Proſit.

Geſpenſt: Vivat, Hofrat Paulchen, vivat! Na ja, ich habs ja auch nicht glauben wollen.

Hofrat (mißtrauiſch): Aber, Mannchen, was haben Sie nicht glauben wollen? Was hab' ich denn geſagt?

Geſpenſt: Was? O, Du treuer, Du feſtſtehender Mann! Man muß Ibſen ſpielen, haſt Du geſagt.

Hofrat (mit Anklängen an jenes Oſtpreußiſch, das er ſich längſt nicht mehr bei Tage geſtattet): Mannchen, erbarmen Sie ſich. Kompromittieren Sie mich doch nicht. Sehen Sie, das war ja nur ſo ganz unſchuldig. Nur 'n Traum! Wahrhaftigen Gott! Sehen Sie, ich kam aus'm Theater und hatte Nachtkritik und wartete da in der alten Kneipe neben der Voſſiſchen auf die Korrektur. Endlich, ich bin erſt beim zehnten Pilſener, da kommt dieſer Bowke von Setzerjunge mit der Korrektur, und da hab' ich . . . (Plötzlich brummend) Aber im übrigen: was geht denn Sie das an? Wie kommen Sie hierher? Wer ſind Sie denn eigentlich?

Geſpenſt (bekümmert): Paulchen, armes Paulchen: ich bin ein Geiſt.

Hofrat (ſinnend): Geiſt? Verflucht noch mal: was iſt das? Hab' ich das nicht mal gekannt? Hab' ich das nicht mal ſelbſt gehabt? Kann mich jetzt, weiß Gott, nicht mehr drauf beſinnen.

Geſpenſt: Erinnerſt Du Dich wirklich nicht? Denke zwanzig Jahre zurück: Freie Bühne und ſo . . .

Hofrat: Hier wird nichts gegeben! Und abgelegte Sachen hab' ich auch nicht.

Geſpenſt: Paulchen, wie kannſt Du mich ſo verkennen? Uebrigens: früher waren Deine abgelegten Sachen auch nicht mehr zu tragen.

Digitized by Google

Aber ich will Dich nicht anbetteln. Aufrütteln will ich Dich! Laß den Blumenthal und den Kadelburg und das ‚Husarenfieber'. Denke an die heilige Mission, an die ‚Macht der Finsternis' . . .

Hofrat (melancholisch): Das is es ja eben . . .

Gespenst (mit flammender Beredsamkeit): Denke an die Lehren, die Du einst verfochten hast. In Deinen Kritiken. O, dieses herrliche P. S.

Hofrat: Na ja. Aber heute heißt das anders, heute heißt das: „Pßt, Silentium!!"

Gespenst (begeistert): Denkst Du noch an den wilden Satz Deiner Hülsen-Broschüre: „Das Hoftheater muß zugrunde gehen, das . . ."

Hofrat (unterbrechend): Na, sehn Se woll! Aber, Mannchen, erbarmen Sie sich, da haben Sie's ja. Und da werfen Sie mir Abtrünnigkeit vor? Treu bin ich mir geblieben. Ich habe geschrieben: „Das Hoftheater muß zugrunde gehen." Na, und tu ich nicht alles dazu? Seien Sie überzeugt: mein Hoftheater geht zugrunde! Daß es nun zufällig das wiener statt des berliners ist, das ist doch unter Kameraden janz ejal, wie der noch viel zu wenig geschätzte Gustav von Moser sagt. (Ihm kommt ein Gedanke) Apropos, Moser. Könnte man da nicht mal . . .? Ach, pardon, einen Augenblick. (Er setzt den Kneifer auf und notiert etwas)

Gespenst (wütend): Und Du glaubst, daß das so weiter geht, Du Renegat? Na warte, ich werde oben im Himmel gehörig Stimmung gegen Dich machen. Sofort setze ich in meinem Wolkenschiff das Bramsegel auf und fahre . . .

Hofrat (außer sich): Na, nu wirds mir aber wirklich zu bunt. Sie stören mir hier meine Nachtruhe. Sie langweilen mich mit Ihren dammlichen Randbemerkungen. Und nu kommen Sie mir auch noch mit Anspielungen auf den Brahm, diesen (mit der ganzen Wucht seiner Verachtung) diesen berliner Ibsenspieler. (Greift nach dem Stiefelknecht, brüllt) Raus, raus, rr . . . (Das Gespenst verschwindet) Aeh, pfui Deibel! (Sieht nach der Uhr) Zwei! Schlafen kann ich nicht mehr. Angebrochen ist der Nachmittag doch nu mal. Na, 'n paar sitzen sicher noch da. (Er zieht sich an und geht ins Löwenbräu).

Rundschau

Dalberg und der schauspielerische Stil

Am 1. Oktober des Jahres 1778 wurde Wolfgang Heribert von Dalberg Intendant des kurfürstlichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. In dem nämlichen Jahr war er auch Direktor der ‚Deutschen Gesellschaft' geworden, die ihre Aufgabe darin sah, die französische Kunst und Literatur durch Pflege der deutschen zu verdrängen. Demselben Zweck sollte auch das Theater dienstbar gemacht werden. Eine Heimstätte sollte es sein für deutsche Dichter, deutsche

Digitized by Google

Schauspieler. Dalberg engagierte die durch Ekhofs Tod verwaiſte gothaer Truppe, darunter Iffland, Beck, Beil, Böck.

Wie nun der mannheimer Intendant mit dieſen Stützen ſeines Enſembles ſich unabläſſig mühte, ſeiner Zeit und ſeinem Lande einen eigenwüchſigen Stil der Schauſpielkunſt zu ſchaffen, ſchildert Fritz Alafberg in ſeiner auch ſonſt leſenswerten Dalberg-Monographie (Verlag von E. Ebering, Berlin).

Wie ein Märchen aus unvordenklichen Zeiten klingt es uns, daß Dalberg zuſammen mit ſeinen Schauſpielern in einem ‚Ausſchuſſe‘ darſtelleriſche und literariſche Probleme diskutierte, daß Fragen ſchriftlich bearbeitet wurden, wie: „Was iſt Natur, und welches ſind die wahren Grenzen derſelben bei theatraliſchen Vorſtellungen?“ oder: „Können franzöſiſche Trauerſpiele auf deutſchen Bühnen gefallen, und wie müſſen ſie vorgeſtellt werden, wenn ſie allgemeinen Beifall erwerben ſollen?“ Intendant und Darſteller waren einig darin, daß man das Repertoire von den franzöſiſchen Tragödien und das Enſemble von dem in ihnen beliebten hohlen Pathos emanzipieren müſſe. Die Iffland, Beck und Beil wollten realiſtiſch, wahr, natürlich ſein. Man wollte nicht mehr blos ‚Vorſtellungen‘, ſondern ‚Darſtellungen‘ geben. Man trieb Götzendienſt mit dem Wort ‚Natur‘. (Iffland zumal paraphraſiert es mit den verwegenſten Phraſen, die aber nicht, wie Alafberg meint, genial, ſondern, auch ſchon für die damalige Zeit, abgegriffen und hohl ſind. Zudem war er, der immer wieder mit der ſchauſpieleriſchen ‚Laune‘ oder ‚Inſpiration‘ kokettierte, ein ſehr bewußter, verſtandesmäßiger Darſteller.)

Dalberg ſuchte, nachdem er dem Realismus in ſeinem Enſemble Eingang verſchafft hatte, die bald zum Vorſchein kommende naturaliſtiſche Ausartung zu unterdrücken. Sein Ideal war ein bis zur Stiliſierung verfeinerter Realismus. Er ſuchte, wie Alafberg ſagt, mit allen Mitteln ſeine Schauſpieler zu einem idealiſchen Realismus zu erziehen. Für das, was wir heute Intimität und Harmonie einer Aufführung nennen, hatte Dalberg ſchon volles Verſtändnis: „Jede Rolle muß zum Ganzen wirken und das Ganze wieder auf jede einzelne Rolle.“ Seine Sympathie gehörte dem bürgerlichen Schauſpiel; Iffland und Kotzebue beherrſchten das Repertoire, daneben kamen Shakeſpeare, Goethe und Leſſing öfters zum Wort. Dagegen verſchwand das Regeldrama. Dalberg hat mehr oder minder bewußt einem idealiſtiſchen Stil der deutſchen Schauſpielkunſt zugeſtrebt. Er erſchrak jedoch, als der Erfüller dieſes Stils in der Literatur erſchien: Schiller fand in Mannheim keine Heimat und in Dalberg nur anfänglich einen Förderer. Der Intendant ſah in dem Dichter der ‚Räuber‘ und des ‚Don Carlos‘ die Zukunft nicht. Er glaubte ſie noch fern. Brahm wirft ihm in ſeiner Schiller-Biographie vor, er ſei bei kleinlichen Rückſichten ſtehen geblieben. Iſt es nicht tragiſche Ironie, daß gerade Brahm heute ungefähr denſelben Fehler begeht wie vor einem Jahrhundert Dalberg? Auch er kann den Schritt aus dem engen Kreis des Realismus heraus nicht tun. Auch er ſieht die Zukunft nicht. Etwa ſo, wie heute ein ehemaliger Schauſpieler Brahms deſſen realiſtiſche Prinzipien verwertet und fortbildet, iſt auch damals einer dem mannheimer Enſemble entſprungen und hat, was Dalberg begann, glücklich fortgeſetzt. Der dies damals tat, hieß Iffland.

Hermann Sinsheimer

Digitized by Google

Die Generalmuſikdirektoren

In dem Teil des berliner Adreßbuchs, der den Hofſtaat des königlichen Hauſes aufzählt, iſt die amüſanteſte Rubrik: die Königliche Hofmuſik. Sie wohnt NW. 7, Dorotheenſtraße 2. Ihrer ‚General-Intendantur' unterſtehen — man darf annehmen: ohne Gehalt und Funktion — zwei Domchordirigenten, zwei Hofpianiſtinnen (Eſſipoff und Janotha) und die beiden Grünfelds als Hofvirtuoſen. Ferner die Kammerſänger und -ſängerinnen, die faſt alle ‚abweſend' ſind, deren Namen an längſt entſchwundene Zeiten gemahnen. Als Anführer der illuſtren Schar iſt ein ‚Generalmuſikdirektor' bezeichnet; ſeit vielen, vielen Jahren aber befindet ſich hier der Zuſatz: „(fehlt zurzeit)". Dieſem fühlbaren Mangel iſt abgeholfen worden, und zwar hat man — nach dem Grundſatz: Doppelt hält beſſer — Richard Strauß und Carl Muck zu Generalmuſikdirektoren ernannt. Wenn ich mich nicht irre, iſt der Poſten ſeit Meyerbeers Tod (1864) nicht wieder beſetzt worden. Es iſt jedoch nicht anzunehmen, daß die Generalmuſikdirektoren des Jahres 1908 durch die Verleihung des Titels irgend eine Erweiterung ihrer Funktionen gewinnen werden. Meyerbeer und Spontini beherrſchten — man weiß: nicht immer im beſten Sinne — den Gang der künſtleriſchen Angelegenheiten. Levi wirkte in der gleichen Stellung in München, und ſeine Tätigkeit wird unvergeßlich bleiben. Sein mittelbarer Nachfolger Mottl kann ſelbſt als Hofoperndirektor nicht gegen die inzwiſchen eingetretene Verrottung ankämpfen. Schuch in Dresden erfüllt ſein Amt mit Hingebung. Er iſt heute der Mann der großen Initiative. Aber was an andern Orten ein Amt iſt, wird bei uns ein Titel bleiben. Zwei Herren im Hauſe können nicht das ſein, was einer iſt, und der offizielle Bericht fügt ausdrücklich hinzu, daß Leo Blech beiden koordiniert bleibt. Richard Strauß und Carl Muck ſind vielleicht gar nicht die Männer einer großen Organiſation. Der eine iſt mit ſich und ſeinen Kompoſitionen viel zu beſchäftigt. Der andre hat immer das gut dirigiert, was man ihm aufgab. Wandlungen im berliner Opernhaus-Betrieb verdankte man bisher lediglich den Generalintendanten. Die Oeffentlichkeit hat nie etwas davon erfahren, welchen Einfluß die Dirigenten auf die Annahme von Novitäten ausübten. Sie werden auch in Zukunft mit ihrem ſchönen Titel nichts anfangen dürfen, und auch ſie werden Blamagen wie Sardanapal nicht verhindern können.

Alberich

Aus der Praxis

Annahmen

Hanns von Gumppenberg: König Konrad der Erſte, Geſchichtliches Schauſpiel. Weimar, Hoftheater.

Wilhelm Steiner-Oſten: Ganthos und die Menſchin, Drama. Berlin, Akademiſche Bühne.

Digitized by Google

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

9. 8. Maxim Haufchild: Fürstenliebe, Schauspiel. Frankfurt am Main. Residenztheater.

11. 8. Johannes Buran: Till Eulenspiegel, Eine lustige Szene aus dem Mittelalter. Landeck. Kurtheater.

18. 8. Alfred Fröhlich: Gold und Eisen, Schauspiel. Frankenhausen, Kurtheater.

J. Zobel und Ernst Ritterfeld: Groß Stauffen, Schauspiel. Brandenburg, Sommertheater.

29. 8. Annie Neumann-Hofer: Marie Antoinette, Revolutionsdrama. Cöln, Residenztheater.

30. 8. Hugo Greiner: Das Gänseliesel von Ehrenstein, Volksschauspiel. Halle, Wintergarten.

2. 9. Herman Anders Krüger: Der Kronprinz, Historie. Hamburg, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

29. 8. Maurice Donnay: Die Rückkehr von Jerusalem, Schauspiel. Breslau, Schauspielhaus (Sommerdirektion Erich Ziegel).

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Karl Knortz: Sudermanns Dramen. Halle, Richard Mühsam.

Karl Kreisler: Der Inez-de-Castro-Stoff im romanischen und germanischen, besonders im deutschen Drama. Kremsier, H. Gusek. 22 S.

Dramen

Ferdinand Bernt: Zwischen zwei Sprachen, Tragödie. Leipzig, L. Staackmann.

Eirick Karlsen: Johannes Huß, Drama. Berlin, Karl Bloch.

Richard May: Ketten, Drei Einakter. Berlin, Curt Wigand.

William Shakespeare: König Lokrin, Trauerspiel in fünf Aufzügen. Deutsche Uebersetzung mit literarhistorischer Einleitung und Anmerkungen von Alfred Neubner. Berlin, Hermann Paetel.

E. Trampe: Muhammed, Tragödie. Berlin, Curt Wigand. 172 S.

Zerbin und Leila, Romantische Tragikomödie. Leipzig, Bruno Volger. 199 S.

Robert Walter-Freyr: Wiben Peter, Fünf Akte aus Dithmarschens Vergangenheit. Hamburg, C. H. A. Kloß. 118 S.

Shakespeare

Arthur Böhtlingk: Bismarck und Shakespeare, Eine Studie. Stuttgart, J. G. Cotta. 149 S. M. 3,—.

Theatergeschichte

Adolf Bartels: Chronik des Weimarischen Hoftheaters. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger. Mk. 4,—.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

Hans Brandenburg: Der Tanz. Spiegel I, 10.

Ernst Fischer-Planer: Talent und Genie. Theatercourier 762.

Ausland

Stefan Zweig: Vom spanischen Theater. Beilage zur Bühnengenossenschaft 44.

Dramatik und Dramatiker

Paul Ernst: Meroë (von Wilhelm von Scholz). Morgen II, 35.

Hans Franck: Hofmannsthals Kleine Dramen. Der Deutsche VIII, 15.

Theodor Heuß: Heinrich Lilienfein. Literarisches Echo X, 23.

Nachrichten

Am 29. September wird das Deutsche Theater die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens mit einer Neueinstudierung von Schillers bürgerlichem Trauerspiel begehen, mit dem Adolph L'Arronge das Theater im Jahre 1883 eröffnet hat. Die Besetzung ist die folgende: Präsident — Paul Wegener, Ferdinand — Harry Walden, Kalb — Hans Waßmann, Milford — Tilla Durieux, Wurm — Alfred Abel, Miller — Wilhelm Diegelmann, Millerin — Hedwig Wangel, Louise — Lucie Höflich, Kammerdiener — Hans Pagay.

Der Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, Baron Alfred von Berger, hat seinen Vertrag mit der Schauspielhausgesellschaft bis 1920 verlängert.

Jahresberichte

Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus

In den 348 Vorstellungen des ersten Spieljahrs kamen 16 Dramen, 7 Lust-

Digitized by Google

spiele, 2 Schwänke und 1 Posse, darunter 6 Erst- und Uraufführungen zur Darstellung. Am häufigsten wurden Hebbels ‚Nibelungen' gespielt, nämlich beide Abende 56 Mal. In diesem ersten Jahr hat das Theater 8612 Abonnements ausgegeben.

Die Presse

1. Erich Schlaikjer: Außerhalb der Gesellschaft, Drama in drei Akten. Neues Theater.

2. Bernard Shaw: Der Liebhaber, Komödie in vier Akten. Hebbeltheater.

3. Arno Holz: Sozialaristokraten, Komödie in fünf Akten. Kammerspiele.

Post

1. Von dramatischem Aufbau kann überhaupt nicht die Rede sein. Auch die Charaktere sind, mit einer Ausnahme, mangelhaft oder gar sich selbst widersprechend gezeichnet. Die Sprache ist ledern und in Augenblicken, wo sie poetisch sein soll, schwulstig.

2. Shaw hat gar keinen Humor, er hat nur einen nach einer ganz bestimmten Richtung arbeitenden, klügelnden, mühseligen Witz.

3. Holz bringt soviel treffenden Witz, eine solche Fülle köstlicher Satire, übermütig parodistischer Laune, daß ein ganzes Dutzend erfolgreicher Normalstücke damit aufgeputzt werden könnten.

Berliner Tageblatt

1. Es bleibt ein schlechter Roman mit einer schnöd kolportagemäßigen Vorgeschichte übrig.

2. Auch in dieser Komödie ist des Engländers lachende Reinsagesucht köstlich.

3. Alle Typen hat der Autor nach dem Leben konterfeit, zum Sprechen und sogar zum Stottern ähnlich. Sie sind, zumal für den arglosen Zuhörer, so überdeutlich karikiert, daß ihr Humor nicht lange vorhält.

Börsencourier

1. Für einen Einakter hätte die Idee hergereicht. In der Verteilung des Vorwurfs auf drei Akte wirkt alles etwas auseinandergezogen, und ehe die Handlung recht in Fluß kommt, müssen Detailschilderungen und Wortgeplänkel als Füllsel dienen.

2. Ein beständiges Feuerwerk von guten Bemerkungen verpufft da vor uns, lauter flüchtige Augenblickseinfälle.

3. Auf dem Publikumsstandpunkt sieht man, daß all die Figuren, die doch nach dem Leben gezeichnet sind, kein Leben haben. Sie muten unwahrscheinlich an.

Tägliche Rundschau

1. Erich Schlaikjer ist schwer wiederzuerkennen in diesem Drama voller Konvention, durch dessen Akte der Geist des Hauses schreitet, Henry Bernstein.

2. Schließlich lachen alle über alles. Alle aber haben sie einen Vorzug: sie sind vorzüglich knetbares Rohmaterial für den gestaltenden Schauspieler.

3. Das Stück krankt gar zu sehr an den Fehlern des ‚konsequenten Naturalismus': es verdichtet nicht, es spitzt nicht zu, es hebt nicht heraus.

Nationalzeitung

1. In einer Sprache von papierenster Unanschaulichkeit wird wohl an die Dinge gerührt, die allein uns künstlerisch interessiert hätten, zu deren dramatischer Verwebung aber die Kraft nicht ausreichte.

2. Als Satire bleibt alles zu sehr an der Oberfläche haften, als Drama fließt alles aus- und durcheinander.

3. Die Komödie hat einen gewissen fidelen Stumpfsinn, der aus der Traurigkeit seines eigenen Tempos eine komische Wirkung gewinnt.

Vossische Zeitung

1. Die Mehrheit des Publikums verließ das Theater mit dem Gefühl, den Abend nicht nur außerhalb der Gesellschaft, sondern auch außerhalb der künstlerischen Sphäre verbracht zu haben.

2. Von einer logischen Handlung, ja, von einer Handlung überhaupt ist in der Komödie nichts zu finden, dafür aber wartet Shaw mit einigen köstlichen Figuren auf und mit einem von Witz funkelnden und sprühenden Dialog.

3. Das Ganze ist der langatmige Spaß eines Eigenbrödlers, der keine Beziehungen zu der Welt hat, die er verspotten möchte, und der in verblaßter Erinnerung an einst erlebte Späße etwas Groteskes und Ungenießbares zusammenphantasiert.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 38
17. September 1908

Briefe über das neue Theater

Dritter Brief

Der Direktor an den Poeten (Achim von Arnim an Clemens Brentano)

Wohl zehnmal habe ich Euer Wohlgeboren geehrtes Schreiben in der Probe angefangen und wieder einstecken müssen, endlich bin ich damit zu Ende gekommen. Schon wegen Ihrer engen Handschrift sind Sie zum Schriftsteller bestimmt, denn Sie merken gar nicht, wenn Sie zu viel schreiben. Mir war bei Ihrem Schreiben zumute, wie neulich beim Mittagsmahle unsers Polizeichefs. Der alte Spaßvogel, der wohl wußte, daß wir den Kotzebue nicht von Person kannten, hatte einen Tausendkünstler unter dessen Namen der Gesellschaft vorgestellt. Jeder wollte ihm etwas Verbindliches sagen, die ältern Frauen taten es uns allen zuvor und rezitierten, was ihnen aus ihrer Jugend von seinen Stücken besonders im Gedächtnis geblieben war. Der Mann nahm alles sehr verbindlich auf, wir glaubten, er werde uns nun sehr angenehm unterhalten, aber er blieb sehr ernst und verschlossen, aß aber dabei wie ein Werwolf. Wir sahen, daß er sichtlich dicker wurde, und daß er sehr knapp angezogen war, er seufzte mehrmals lamentabel, wir konnten uns nur mit Mühe des Lachens enthalten, insbesondere, da Seufzen und Essen ordentlich im Takte abwechselte. Der Wirt lief umher und bat, das Lachen zu unterdrücken, der berühmte Mann sei mit dieser Krankheit behaftet, er seufzte in Gedanken; dem einen winkte er zu, dem andern trat er auf den Fuß, kurz, er trieb durch diese Aufmerksamkeit die Lachlust noch höher, einer blies die Backen auf, dem andern funkelten die Augen. Endlich aber, was geschieht? Der Tausendkünstler steckt eine ungeheure rote Zunge heraus wie ein feuriges Schwert, besieht sie sehr zufrieden mit eigenen Augen, putzt damit Krumen von seiner Halskrause, streicht sich damit den Backenbart, endlich knöpft er damit seine obersten Westenknöpfe auf. Da hält sich keiner mehr, alles platzt los und wiehert den Fremden an, der ganz verwundert die Gesellschaft ansieht,

Digitized by Google

warum sie so lache. Sehen Sie, so konnte ich mich am Ende Ihres Briefes über Ihre lange Zunge, über Ihren ungeheuren Atem des Lachens nicht erwehren. Und daß Sie wirklich ein berühmter Poet sind und so die Zunge herausstrecken wie ein Taschenspieler, darin liegt ein Hauptspaß. Von der Nachtigall sagte ein Barbar, der sie braten ließ: eine Stimme und weiter nichts, von Ihnen kann man sagen: eine Zunge und weiter nichts, denn Ihr ganzes Leben und Treiben hat gar nichts zu tun mit Ihren Behauptungen. Sie müssen Maltheser werden, Sie bildeten für sich allein eine Zunge. Wie aber Aesop versichert, daß die Zunge der edelste Teil am Menschen ist, so sind Sie auch gewissermaßen der edelste Mensch. Mit edlem Selbstgefühl blicken Sie auf Ihre alten Hosen, weil Sie damit die zerrissene Altardecke flicken wollen, aber Sie tragen sie noch immer mehr ab, dabei sprechen Sie ahndungsvoll von ein Paar neuen, von denen Ihnen geträumt hat; das alte Theater wollen Sie den Göttern opfern, noch ehe ein neues fertig ist, denn mit den Papierschnitzeln, die sich bei Ihnen gesammelt haben, meinen Sie doch wohl nicht, ein neues Theater zu begründen. Indem ich Ihren Brief beantworten will, merke ich, daß er entweder gar keinen Inhalt hatte, oder daß es mir dabei wie bei einem langsamen Barbier ergangen, unter dessen Händen der Bart an der einen Seite schon wieder gewachsen, ehe er mit der andern fertig, ich habe bis zum Ende den Anfang vergessen und kann nur noch von dem Eindrucke sagen, den mir das Einseifen, das Kratzen des Rasiermessers, besonders als er mir an die Nase gegriffen, machte.

Es gibt eine artige, alte Komödie, die heißt Hans Pfriem; der kam unter der Bedingung in den Himmel, daß er auch dort an allem einen wohlbegründeten Tadel zu finden wisse, womit er sich auf Erden verrufen und verhaßt gemacht. Und das gelingt ihm mit allen Patriarchen und Heiligen; als aber die unschuldigen Kindlein kamen, will er schon verzagen, da wirft er ihnen Zuckerwerk, Aepfel und Nüsse hin, und als sie darüber herfallen, zeihet er sie der Näschigkeit. So ein dramatischer Hans Pfriem sind Sie auch, Sie wissen alles zu tadeln, und wo noch etwas in aller Unschuld fortgeht, da möchten Sie es auf Abwege lenken, um sich dann darüber aufhalten zu können. Richtete ich mein Theater nach Ihrem Willen ein und gäbe zwischen ein paar Kulissen oder gar mit mehreren Bühnen übereinander fürs erste lustige Stücke, die nur den Gebildeten ganz verständlich wären, Sie wären der erste, der diese Ueberbildung rügte, in der die Leute ihre eigene Sprache vergäßen. Oder gefiele es Ihnen noch, so blieben Sie ganz fort, weil Sie nichts zu tadeln fänden, und blieben die Zuschauer fort, so sagten Sie, daß Sie uns wie eine Hundekomödie mit einer hingeworfenen Bratwurst aus dem Gleise gebracht hätten. Wir kennen Euch, Ihr Herrn, Ihr seid wie Glatteis und führt uns praktische Künstler gern einmal an. Sie vergleichen mich mit einem Bandwurm, ich vergleiche Sie mit einem Bücherwurm, Sie stöbern tagelang nach etwas Seltsamem herum, und weil es Ihnen Mühe gemacht hat, sich durch die dicken Bücher

Digitized by Google

durchzubohren, so sollen wir auch gleich diese Mühe wiederholen, diesen seltsamen Fund, der nur Sie interessiert, öffentlich darzustellen. Was Sie von unserm Theater sagen, gehört eigentlich gar nicht zu unserm Theater, so wenig wie der Tabaksdampf, durch den Sie in Ihrem Zimmer zum Himmel blicken, zu diesem Himmel gehört. Auf wessen Seite ist die Hexenküche? Haben Sie je einen Menschen, ein Kunstwerk, selbst die Natur ohne Tabaksdampf und System mit klaren Sinnen und ruhigem Herzen angeschaut? Glauben Sie wohl selbst an Ihre Ekstase über Psyche? Ich nicht. Haben Sie Ihre Verachtung gegen den Amanten aus Einsicht angenommen? Ich glaube nicht, denn Sie haben es nie der Mühe wert gehalten, mit ihm zu sprechen, Sie würden sonst gefunden haben, daß er bei aller Lächerlichkeit die Lunge, Leber und Magen wie unsereiner hat. Sie verdenken mir, daß ich ihn zum Zuhörer des Calderon machte. Aber wo konnte ich einen bessern Repräsentanten der Gesamtmasse des Theaterpublikums finden, von der ich leben muß!

Serenissimus zahlt, unter uns gesagt, nicht mehr zur Erhaltung der Bühne, als seine Logen wert sind, und ruiniert unsre Kasse mit Einrichtungen, welche uns die Popularität rauben. Muß ich auf den Unsinn jeder alten Hofjose horchen und jede Einrichtung, welche mir die Erfahrung als angemessen und willkommen gezeigt hat, wie eine Staatsaffäre gegen Eigensinn und Halbwisserei durchführen, wie viel lieber höre ich nicht den Eindruck aus dem Munde eines Mannes, der in seiner Bildung die Mitte hält und ohne Prätension mir als ein gutes chemisches Reagens gleich an der Farbe zeigt, ob etwas unterhalten oder langweilen werde. Sie kennen meine Lage nicht, wenn Sie mir viel von ungeheuren Anfordungen an Schauspielkunst vorsagen. Von oben her ein stetes Eingreifen. Es war eine gute Zeit, als es die Herrscher unter ihrer Würde hielten, sich in das Kunstwesen zu mischen, und nur ganz im allgemeinen ihre Anforderungen machten. Damals unterstützten sie wirklich die Kunst, wo es not tat, jetzt aber unterstützen sie nur ihre eigene Kunstlaune, hemmen und klemmen, und kein Mensch weiß, wie er mit ihnen dran ist. Unser ernährendes Publikum dagegen, diese auf den Trümmern einer zerstörten Welt erwachsenen Riesenpilze und Champignons, Morcheln und Stadtschwämme, haben eine sehr bestimmte Richtung, ihre Hirnkasten wollen jeden Abend nur so weit angeregt sein, daß sie nebenher über den Stand der Papiere, über ihre unterirdischen Trübsalliebschaften, über die schwachen Seiten der Minister und dergleichen ihre philosophischen Betrachtungen machen können. Für diese sorgt die ganze Kompagnie beliebter Theaterdichter, auf diese suchen die gewöhnlichen Theaterkritiker in öffentlichen Blättern zu wirken. Dieses Publikum verzeiht sogar Langeweile, nur nicht eine gewisse Unverständlichkeit und Mannigfaltigkeit, wie sie bei höherer dramatischer Kunst unvermeidlich ist, sie müssen das Stück verstehen, auch wenn sie ein paar Akte zu spät kommen. Für alle solche höhere Kunst ist am Ende nichts als ein leeres Haus, ein Ausputzer von Serenissimus und etwas Spott

Digitized by Google

von Euch, Ihr Herren, einzunehmen, wenn bei der Ausführung einige Kleinigkeiten verſehen würden, denn Ihr kennt keine Rückſicht, wenn Ihr einen witzigen Einfall der Welt mitteilen könnt. Ich ſchwöre Ihnen, daß das Gute auf unſerm Theater nur eingeſchwärzt werden kann, und daß ich mich dazu der Beſtechung durch koſtbare Dekorationen gar oft bediene. — Doch das alles wird Ihnen, wohlgeborner Herr, zu gemein vorkommen, um darüber nachzudenken, aber das eine berückſichtigen Sie, daß ich meine Welt mir nicht ſchaffen konnte, daß ich mit meinem Theater keine Phantaſie im Hirne eines Poeten, ſondern eine hiſtoriſch begründete Tätigkeit bin wie die Leineweber in manchen Provinzen. Wollen die Leute keine Leinewand kaufen, keine Schauſpiele ſehen, müſſen wir Hungers ſterben, denn wir ſind zu alt geworden, um noch zu etwas anderm zu taugen, die Theaterliebhaberei hat ſich aber überall gemindert, obgleich ſo viele neue Theater erbaut werden. Sie brauchen nur die Menſchen in den Zwiſchenakten zu hören, ob ſich noch wie ſonſt ſo viele Enthuſiaſten für Stücke oder Schauſpiele, ſo viel kritiſcher Eifer zeigt; die alten Theaterliebhaber ſind ordentlich an ihrem Reden von der jüngern Welt zu unterſcheiden, die das Theater nicht höher aufnimmt, als eine Redoute oder als eine Parade. Manche Aufmunterung fehlt dadurch unſern Schauſpielern, den Direktoren wächſt aber der Verdruß über den Kopf: das Publikum iſt gleichgültig gegen das Beſte, und die Schriftſteller ſind enthuſiaſtiſch für ihre unbedeutendſten Arbeiten eingenommen, ſie ſchreiben jeden ſchlechten Erfolg den falſchen Anſtalten des Direktors zu. Ja, will der Direktor etwas nicht aufführen aus Ueberzeugung, daß es nicht gefällt, ſo drohen ihm die Schriftſteller mit Schimpf und Duellen, mit Fluch und Tränen. Solch ein Spaß wird uns vielleicht morgen beim Kapellmeiſter mit dem Grafen Pech unterhalten, der ſich durchaus mit mir ſchießen will, weil ich keins ſeiner Stücke aufführe. Sie müſſen eine Piſtole mit Pulver laden, er muß mich ſcheinbar totſchießen, Poſtpferde ſind bereit, er muß ſich flüchten, und wir ſind ihn los. Einen verdammten Streich könnten Sie mir ſpielen, wenn Sie eine Kugel in die Piſtole ſteckten, und Sie wären es fähig, denn während ich aus Mutwillen Sie zuweilen necke, nehmen Sie wie Laertes ein vergiftetes Rapier und fahren mir mit der Wagendeichſel des Sonnengotts in den Leib und verbittern mir mein täglich Brotgeſchäft. Spaß iſt Spaß, aber dem Nachtwächter das Horn verſiegeln iſt kein Spaß mehr. Nun zur Verſöhnung mit Ihnen ein Geheimnis, daß Sie mit mir in gleichem Intereſſe verbindet. Wenn der Teufel nicht meine Augen zu ſeinem Spielplatz mißbraucht hat, ſo iſt unſre Pſyche geſtern in Mannskleidern, und zwar in ein paar grauen Strickhoſen, welche in die Schuhe reichten, in einem kurzen, altdeutſchen, ſchwarzen Rocke, der ſehr zierlich mit Samt beſetzt war, ein dunkelblaues Barett auf dem Kopfe, bei Diſtelfink auf dem Chor geweſen, als er geſtern für den kranken Organiſten in der Surrogatenkirche ſpielte. Bei ihrem Stolze und ihrer Bequemlichkeit eine ungeheure Tat. Was hat ihr das Bürſchchen angetan? Können Sie es zugeben, darf ich es leiden,

Digitized by Google

daß die ohnehin ſchon ſo vielfach geteilte Zuneigung noch einmal im Kern geteilt werde, es bleibt am Ende nichts daran.

Erfinden Euer Wohlgeboren ein Mittel gegen die Liebe, wenn der Menſch älter wird und nicht mehr gefallen kann, Sie werden dadurch ſehr verpflichten

Ihren ergebenſten

Direktor

Zwei angeblich ‚unintereſſante' Tiere/ von Peter Altenberg

Was dieſe ‚wilden Kaninchen' für merkwürdig ſtarke Nerven haben müſſen, man kann es ſich gar nicht vorſtellen! Ein Nervenarzt müßte direkt erſtaunt ſein! Alle Funktionen des Lebens ausführen können in ununterbrochener Todesgefahr und Todesangſt! Der organiſche und endloſe Verfolgungswahn! Der Irrſinn eine Realität im Daſein! Furchtbar! Während des Eſſens Todesgefahr! Während des Schlafens Todesgefahr! Während des Spielens auf Waldlichtungen Todesgefahr! In Hochzeitsnächten Todesgefahr! Immer lauert der Fuchs, der Sperber, ja ſogar die Krähe. Nie ein Augenblick ‚innerer Raſt'! Und dabei gehen ſie dem Geſetze ihres Lebens nach, als wäre Friede und Sicherheit! Das ſind ‚geſunde' Nerven, gewappnet für den Kampf ums Daſein, wie ein Ritter in ſeinem Stahlpanzer! Sie können das Leben genießen, wie es ſich gerade darbietet, während es im Buſche bereits verdächtig raſchelt! Können wir das?! Lebenskünſtler ſind es, Nervenkünſtler! Aeſen können, während der Sperber ungeſehen in den Lüften bereits ſein kann! Sich erſt vor ihm fürchten, wenn es zu ſpät iſt, bis zum kurzen Todesſchrei; bis zum letzten Augenblicke das Daſein genießen dürfen und dann raſch: „Ade, Du ſchöne Welt!" Das ſind geſunde und haltbare Nerven! Von einem beſonders widerſtandsfähigen Organismus müßte es heißen: „Er hat Kaninchennerven!"

Ein zweiter Held, die Beutelratte, Oppoſſum! In Lebensgefahr ſtellt ſie ſich tot. Wenn die Behendigkeit der Füßchen nichts mehr nützt, wenn die ſcharfen Zähnchen nichts mehr nützen, wenn alle Waffen im ‚Kampf ums Daſein' verſagen, dann ſtellt ſie ſich tot. Das heißt, ſie ſtreckt die Waffen rechtzeitig! Eine Genialität! Nicht länger kämpfen, ſich erwehren, als es möglich iſt! Paſſives Heldentum! Der Sieg des Beſiegtſeins! Bei dem Oppoſſum iſt es nicht ein letzter geſchickter Trick, ſondern eine ernſte ſchreckliche Angelegenheit! Denn wenn es einmal ſich totgeſtellt hat, verbleibt es in dieſer Rolle ſogar bei dem Erſchlagenwerden! Es antizipiert die unentrinnbare Realität! Alſo ein genialer Organismus! Es liegt direkt etwas ‚Chriſtliches' im heldenmütigen ‚Sichunterwerfen' einem tückiſchen Verhängnis! Die Oppoſſume unter den Menſchen ſind ſelten. Am eheſten ſind es noch die, die die Browningpiſtole ſtets auf ihrem Nachtkäſtchen liegen haben — — —.

Digitized by Google

Heijermans und Lavedan

‚Kettenglieder', zur Hälfte unerträglich, wird durch die andre Hälfte immer noch zu den erträglichſten von den bekannt gewordenen Stücken des fleißigen Hermann Heijermans. Sollte ſich da die eine Hälfte nicht ſtreichen oder wenigſtens erheblich einſchränken laſſen? Die Phyſiognomie dieſes Autors würde dadurch vereinfacht, ja verſimpelt, die deutſche Bühne aber um ein ſchlagendes Theaterſtück bereichert werden. In jedem der vier Akte iſt genau die Stelle anzugeben, wo Heijermans techniſch und künſtleriſch ſein Penſum erledigt und damit, nach den Geſetzen der Natur und der Dramaturgie, die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer erſchöpft hat. In jedem der vier Akte aber geht das ‚fröhliche Spiel am häuslichen Herd' noch ſolange weiter, bis aus unſerm Intereſſe nacheinander Gleichgültigkeit, Unbehagen, Widerwille geworden iſt. Dabei iſt das bloße Thema ſchon unbehaglich genug. Menſchen, in denen die Habgier jede andre Empfindung verſchlungen hat, bringen ihren Vater, Schwiegervater und Schwager, den durch ehrliche Arbeit emporgekommenen Kettenſchmied Pancras Duif, an den Rand des Wahnſinns: ſie wiſſen zu verhindern, daß dieſes Kind des Geſchäftsglücks und Stiefkind des Liebesglücks durch eine Ehe mit ſeiner ‚bemakelten' Haushälterin Marianne ſich und ihr die erſehnte Ruhe nach rauhen Lebensſtürmen bereitet. Heijermans entrollt zunächſt ſicher und redlich und kühl bis ans Herz hinan ein Stück alltäglichen Lebens ſeiner Heimat mit niederländiſcher Gemächlichkeit, die ſich im Lauf der Arbeit nicht zu Temperament, wohl aber zu Hartnäckigkeit ſteigert. Dieſer Dramatiker verliebt ſich in ſeine Beobachtungsgabe. Er gibt hundert Züge, die den Geſchehniſſen in keiner Weiſe helfen, bloß weil er ſie in der Wirklichkeit geſehen hat. Wenn ihn dabei irgend etwas ſympathiſch macht, ſo iſt es ſeine Unbekümmertheit um die Sympathien des Publikums. Die verbiſſene Wut, mit der er ſich auf die Menſchen ſtürzt, um ihnen die Hüllen vom häßlichen Leibe zu reißen, muß ja mehr abſtoßende als anheimelnde Dinge ans Licht fördern. Habeat. Heijermans, ſcharfſichtig, boshaft, ingrimmig, findet innerhalb ſeines Milieus ſoviel draſtiſche Zeichen von repräſentativer Bedeutung, daß gegen ſeinen Peſſimismus gar nichts einzuwenden wäre, ſobald der beſtechenden äußern Wahrheit die innere Wahrheit entſpräche. Aber der Naturaliſt iſt zugleich ein Feuilletoniſt. „Sind wir denn dazu da, uns das Leben angenehm zu machen?" fragt eine ſeiner Figuren. Das iſt eine pointierte Wendung, zu der dieſe Figur niemals kommen kann, eine Wendung, deren ſatiriſcher Inhalt unausgeſprochen aus der dichteriſchen Darſtellung herausſpringen müßte. Der Naturaliſt iſt, weiter, zugleich ein

Digitized by Google

Theatraliker. Am Schluß des zweiten Aktes ist er außerstande, den schwerfälligen Gang der geringfügigen Ereignisse anders als durch einen denkbar unmotivierten Einbruchsdiebstahl aufzumuntern. Nur daß auch der unanfechtbarste szenische Einfall das sozusagen biologische Grundgebrechen des Dramas nicht heilen könnte. Der seelensgute Pancras Duif hat vier teuflische Kinder. Sie gleichen einander aufs Haar und ihm mit keiner Faser. Das ist unmöglich, ist Konstruktion, ist Theater. Hier wird die Lust an lauten Farben, an sinnfälligen Kontrasten, die Heijermans zu wirksam dröhnenden Auftritten, zu den legitimsten Explosionen, aber auch zu den vergnüglichsten Details verhilft — hier wird sie zum Ursprung brutaler Effekte, die kaum noch die Nerven erregen, geschweige denn ans Herz greifen, weil die Schiefheit, die Gezwungenheit, die Haltlosigkeit dieses familiären Verhältnisses zu offenkundig ist. Die Möglichkeit dieses Verhältnisses mußte aber vor allem einleuchten. In diesem Hauptpunkt hat Heijermans es sich zu leicht gemacht. Er hat einfach, als wäre er die Gartenlaube, Bieder und Verwerflich einander gegenübergestellt und hat doch, als wäre er Zola, Verwerflich triumphieren und Bieder unterliegen lassen. Diese Unvereinbarkeit von Weltanschauung und Kunstmitteln ist bedauerlich. Sie ist es schließlich, die das Stück zu einem unorganischen Gemisch von Zustandsbild und Melodrama, von Sentimentalität und Groteskkomik, von Lebenswahrheit und Lebensverfälschung macht. Es ist fraglich, ob den ‚Kettengliedern' für ihr Theaterdasein die Schwächen nicht noch nützlicher sind als die Fülle der Vorzüge. Aber eben um der Fülle dieser Vorzüge willen sollte dem Autor das bloße Theaterdasein seiner Dramen nicht genügen.

Als ‚Kettenglieder' vor Jahren in Lindaus Deutschem Theater zum ersten Mal gegeben wurden, schrieb ich: „Die Aufführung war lehrreich. Sie bewies, wie leicht es Brahm gehabt hat, mit vorzüglichen, auf einander abgestimmten Schauspielern diese Art von Stücken zu spielen. Denn hier gaben ganz mittelmäßige, durch Shakespeare teilweise als Statisten entlarvte Mimen, die seit vierzehn Tagen in Uebung sind, zwar kein so reines und scharfes Gesamtbild wie ihre jahrelang im selben Kreis herumgeführten Vorgänger, aber eine vollkommen befriedigende Anschauung dessen, was ihr Autor gekonnt hat." Alles wiederholt sich nur im Leben, und nun gar auf dem Theater. Die Reinhardtschen Bühnen haben nach zwei Grillparzerschen Dramen, in denen von je sechs Rollen je fünf ruiniert wurden, zwei Gegenartsstücke gegeben, in denen von je fünfzehn Figuren je zwölf zum Erschrecken oder zum Kugeln lebendig waren. Der Träger des schauspielerischen Erfolges war in den ‚Sozialaristokraten' Herr Waßmann, der — ich sage nicht zuviel — auf dem Wege zu Engels ist, in den ‚Ketten-

Digitized by Google

gliedern' Herr Schildkraut, der seinen Beruf zum Protagonisten der klassischen Tragödie noch zu erweisen hat, als Pancras Duif aber unübertrefflich bleiben wird. Allen Gefahren der Rolle entgeht er mit eben soviel Takt wie Geschmack. Er huscht über ihre Rührseligkeiten hinweg, ohne deshalb die kräftigen Gefühlsmomente zu kurz kommen zu lassen, und er flüstert die wenigen genierlichen Tiraden, um den echten Ausbrüchen, sei es des Zornes, sei es des Schmerzes, durch das Metall der Stimme um so größern Nachdruck zu geben. Der Humor dieses gedrungenen, saftigen Menschen ist derb und lärmend, aber reizend — es taugt kein andres als dieses feminine Wort — und um so eindrucksvoller durch den Gegensatz sind die zarten Aeußerungen seines Johannistriebes. Im letzten Akt fordert der arme Mann unser volles Mitleid. Mühelos erfüllt Herr Schildkraut die ganze Szene mit einem solchen Fond von Menschlichkeit und Wärme, daß auch der Härteste nicht widersteht.

* * *

In der Spielhölle am Schiffbauerdamm, die, nach den Paragraphen 284, 285 und 360 des Strafgesetzbuches, längst aufgehoben sein müßte, ist Henry Lavedans ‚Prinz d'Aurec' bis aufs Hemd ausgeplündert worden. Es war ein Graus. Am ärgsten ging gegen den wehr- und ahnungslosen Gast Herr Christians vor. Er sah aus wie Carl Meinhard und spielte wie ein Donat Herrnfeld, den der Gott seiner Väter über Nacht mit Talentlosigkeit geschlagen hat. Es handelt sich aber um einen, wenn auch jüdischen, so doch französischen Multimillionär, der Baron tituliert wird und einem Prinzen vierhunderttausend, dessen Frau dreihunderttausend Francs zu leihen fähig und bereit ist, sobald er von ihm in den Jockeyklub eingeführt, von ihr zum Geliebten genommen werden will. Nachdem der Baron sich zwei Akte lang mit diesen Hoffnungen getragen hat, wird er im Schlußakt, wo er sie zu realisieren versucht, um Jockeyklub und Prinzessin geprellt, von der Mutter des Prinzen wieder in den Besitz seines Geldes gesetzt und hinausgeworfen. Bei uns hat trotzdem er das letzte Wort, und da er damit die Lacher auf seine Seite zieht, so könnte man vermuten, daß für Lavedan das Fazit seines Stücks die Hochachtung vor den Geisteseigenschaften des Judentums gewesen ist. In Wahrheit ist dieser philosemitische Schluß eine Eigenmächtigkeit des Neuen Theaters, das sich ausgerechnet haben wird, um wie viel reicher Berlin an Juden als an französischen Aristokraten ist. Diese sind es, selbstverständlich, denen am Schluß des Originals Reverenz erwiesen wird, und eine solche Drehung ist viel zu charakteristisch für die Halbheit des Schriftstellers Lavedan, als daß sie ausgemerzt werden dürfte. Fast drei Akte verbringt er damit, den Adel seines Landes bloßzustellen. Ein Drohnenstock. Eine lächerliche und

Digitized by Google

läſterliche Geſellſchaft, dumm, faul, frivol, blaſiert und, um ein luxuriöſes Leben nicht aufgeben zu müſſen, zur Hochſtapelei geneigt. Begabt zu nichts als zur Repräſentation, zur Erfindung von Krawatten und Weſten, zum Sport, zum Spiel und nicht einmal mehr zur Liebe. Dieſer Adel iſt wert, daß er zugrunde geht, und würde zugrunde gehen, wenn nicht in demſelben Augenblick, wo ihn die Not an die Finanz verweiſt, die Eitelkeit der Finanz ihm entgegenkäme. Um wie viel entſchiedener hat Henri Bernſtein, den man nicht übermäßig ſchätzen wird, dieſen Zuſammenſtoß geſchildert! Der Rumäne — oder iſt es ein Galizier? — hat es freilich leichter, denn er weiß, wo er ſteht, und was er will. Lavedan aber, der Sohn eines Grafen, nimmt mit der rechten Hand, um mit der linken zurückzugeben. Dieſer konziliante Juvenal hat in ſeinem Wappen Peitſche und Zuckerbrot. Nachdem ſein Adelsmenſch ein Leben lang hoffnungslos nichtsnutzig geneſen iſt, kommt er kurz vor dem letzten Aktſchluß zu jener Einſicht, die der erſte Schritt zur Beſſerung iſt. Er ſchämt ſich, und das iſt nicht etwa eine Regung, die durch den Spott des Dichters entwertet würde, ſondern die dieſer mit einem ſchönen Zutrauen ſtützt. Wenn ein franzöſiſcher Prinz noch ſo ehrlos gelebt hat, ſo braucht ihn das nicht zu hindern, im Ernſtfall ſüß und ehrenvoll für das Vaterland zu ſterben. „Das kann jeder!“ wird ihm entgegengehalten. „Il y a la manière!“ iſt die ſtolze Antwort, um die der Prinz nicht verlegen iſt, und mit der ſein Erzeuger ihm den Sieg über den Juden zuerteilt. Wir ſind fern vom Schuß und können nicht umhin, feſtzuſtellen, daß der Jude und der Prinz, daß ſie alle beide ſtinken. Der Prinz, weil er ſich, mit ſeiner Frau, von einer Raſſe aushalten läßt, die er verachtet; der Jude, weil er ſich dazu drängt, eine Klaſſe auszuhalten, deren Glanz ſein Parvenutum nicht ſo verblendet, daß ſeine Intelligenz ihre Hohlheit nicht auch verachtete. Es geſchieht ihm ganz recht, daß er um den Lohn betrogen wird, und ſeine Glaubensgenoſſen zu allererſt würden ſich freuen, wenn er obendrein ſeine ſiebenhunderttauſend Francs verlöre. Daß es dazu nicht kommt, verdankt er der dea ex machina von Prinzenmutter, die als Tochter eines Buttermaſchinenfabrikanten auf anſtändige Geſchäftsführung hält. Schade. Weil es nämlich viel dramatiſcher, alſo intereſſanter wäre, wenn, in einem vierten Akt, Prinz und Jud einen Kampf um das Geld aufführten. Lavedan drückt ſich auch darum. Trotzdem — der Erſte Beſte iſt er nicht. An ſeiner Sprechkomödie iſt die Geſinnung fragwürdig und die innere Anatomie unregelmäßig. Aber ſie hat einen ſaubern Teint, hält ſich gut, iſt untadelig gekleidet, gantiert und parfümiert. Man iſt immer im Salon, in der Geſellſchaft. Da ſieht es ſchon anders aus als am Schiffbauerdamm. Man müßte die pariſer Autoren endlich warnen, ſich für ihren berliner Aufenthalt gerade dieſe Gegend auszuſuchen.

Digitized by Google

In der Kirche/ von Georges Rodenbach

Die alte Kirche träumt in tiefer Ruh.
Ringsum in Schwermut liegt die tote Stadt,
Man ſpürts, wie wenn man Kranke um ſich hat,
Und alles deckt des Turmes Schatten zu.

Bang iſt der Schwalben Zwitſchern und Geſchwirr
Im Hof. Halbtrauerzwielicht füllt den Bau,
Nur durch die Scheiben blickt das ſtolze Blau.
Bleich iſt und welk der Jungfrau Spitzenzier.

Alt, welk iſt alles! Sieh, es ſtehn die runden
Steinſäulen kahl, wie Stämme, rings behaun.
Und wie wenn Nägelmale blutig taun,
So quillt ein ferner, kranker Duft von Wunden,

Der fad, entnervend, ſinnlich iſt zu nippen.
Ja, Krankenduft iſt alles, was hier webt.
Nach Lilien duftets, welkem Stroh der Krippen
Und Weihrauch, der im Dämmerſchein verſchwebt.

Goldkannen dünſten Wein. Die Kerze ſchwelt,
Von Sünderhand entflammt am Gottestiſche.
's iſt alles Duft, doch welk und ohne Friſche,
Des Altars Tuch, die Myrtenkränz' entſeelt.

Ihr Hauch auch webt, die ſchon entſchlafen ſind,
Die, modernd hier, vor Gottes Richtſtuhl ſtanden
Mit Reueträn' und Angſtſchweiß ihrer Schanden —
O Duft, der träg' ſich durch die Zeiten ſpinnt! . . .

Und immer weiter ſtets, wie ſtets zuvor! . . .
Denn alt iſt dieſe Stadt; es ſtrotzt von Leichen
So Chor wie Schiff, bedeckt von ihren Zeichen,
Und mancher Sarg ſchon kam durch dieſes Tor.

Ja, tot iſt alles oder wird es hier!
Der Weihrauch ſtirbt im Nichts, das Heut' im Geſtern.
Verblaßt der Brüder Bilder und der Schweſtern;
Nur Heil'genſchrein und Knochen winken dir . . .

Rings herrſcht der Tod, doch auch die Ewigkeit.
Tritt ein denn, zagendes Gemüte.
Der Pforte Teufelslarven grinſen breit,
Doch drinnen atmet lauter Güte,
Und durch die ſchwarzen Scheiben bricht's herein
Wie Mondenſchein . . .

Digitized by Google

Ja, allem Leben wendeſt du dich ab,
O Seele, trittſt du ein in dieſes Grab,
Aus Tagesglut in dieſe ſtille Nacht,
Wo nur im Grund der Kerzen Schimmer wacht,
Wie Lippen, die im Traume ſich bewegen . . .

Weihwaſſer netzt die heißen Finger kühl:
Dies iſt, das du erſehnteſt, dein Aſyl,
Die ſichre Arche in der Sünden Flut.
Die Taube trägt den Oelzweig dir entgegen,
Des Geiſtes Taube, der auf allem ruht . . .

Kalt weht der Grabeshauch umher.
Der Sünder, der du warſt, ſtirbt mehr und mehr
Der Welt und ſich,
Wie Lazarus dereinſt verblich —
Doch Jeſus weint, und neu erhebſt du dich.

Mit neuer Seele ſtehſt du wieder auf;
Nichts iſt im Paradies dir mehr verboten.
Was liegt nun an der Welt und ihrem Lauf?
Was liegt nun an der Stadt, der toten?
Und ob der Regen an die Scheiben ſchlägt,
Ob Nacht die Welt in Witwenſchleier legt:
Hier nachtets nicht.
Im tiefen Chor
Zittert im Gold des Heiligenſchreins ein Licht.
Des Weihrauchs Schattenvorhang wallt empor . . .
Du wareſt tot — nun biſt du neu belebt,
Zum Licht erkoren, dem erflehten.
Du fühlſt von Schweſtern dich umſchwebt,
Fühlſt, daß Marie und Martha mit dir beten . . .
Knaben preiſen nun im Chore
Glockenrein das Sakrament.
Himmelan von der Empore
Steigts wie ſteinern Ornament.
Unſtofflich ſind die Klänge,
Wie wenn ein Sprudel ſpränge,
Ein friſcher Quell, der ſteigt und ſinkt,
Wie wenn ein Lichtmeer funkelt,
Bald aufflammt, bald verdunkelt,
Ein Taubenſchwarm ſich auf und nieder ſchwingt.
Man blickt durch das Gewimmel
Der Flügel in den Himmel
Und wie durch einen Edelſtein — — —

Digitized by Google

Die Orgel ſummt bedächtig
Und breitet Schweigen nächtig
Wie ſchwarzen Sammet über alles drein.
Hold zu träumen
Iſts in dieſen ſtillen Räumen,
Und ein Ave löſt ſich aus der Bruſt,
Wie aus einer Linnenlade
Veilchenduft,
Wallt empor mit Weihrauchswolkenduft,
Still in Nacht und Schweigen zu zergehen.
Düfte wehen
Wie von Totenblumen fade . . .
Tat ſich auf der alten Zeiten Gruft?
Kaum Geräuſch im ſtillen Kreiſe.
Holz und Stein
Kniſtert ſein,
Und das Tote atmet leiſe.
Und wie du träumſt und beteſt, kaum bewußt,
Der Schatten wächſt ſo trüb und ſchwer.
O, ſäh' ich Gott, ſo betet deine Bruſt.
O, wüßt' ich, wüßt' ich, zweifelt' ich nicht mehr!
Schon iſt das hohe Schiff verdunkelt,
Die Pfeiler ſchwinden allgemach,
Und nur im letzten Fenſter funkelt
Im Ringen mit der Nacht der letzte Tag.
Du ſelbſt verſinkſt in Nacht
Und irrſt, verirrſt dich in das Land der Träume.
Ging nicht ein Zeichen durch die ſtillen Räume
Des himmliſchen Verzeihns, eh du's gedacht?
Du biſt der Zeitlichkeit enthoben,
Du fliehſt, du fliehſt, du biſt zerſtoben.
Du ſinkſt, du ſinkſt — bis auf des Meeres Grund.
Stets tiefer, kälter ſtets. Kein Ufer faßt den Schlund —
Ob lange Zeit verſtrich?
Der letzte Schein verblich.
Blaugrau ſpinnt alles ein.
Du wähnſt in umgeſchlagnem Schiff zu ſein . . .
Die Orgel präludiert mit leiſem Säuſeln,
Wie wenn ein Bach aus Wolken niederquillt,
Der Flor emporwallt, wenn er ſich geſtillt
Im Waſſer, deſſen Spiegel kaum ſich kräuſeln.
Farbloſe Flut, dem Taſtenwerk entwrungen,
Von unſichtbarer Hände Druck entſprungen . . .

Digitized by Google

Sie rinnt, sie schaudert, zaudert, stockt im Lauf,
Stürzt weiter dann und schwillt zum Gießbach auf,
Zum breiten Flutschwall, daß dem Ohre grauft,
Wie's durch die Säulen schwemmt, den Hof durchbraust,
Sich schäumend zwängt wie durch ein Schleusentor.
Die Orgelpfeifen stehn wie Riesenrohr.

Der Kinder Glockentöne schmelzen jach
Dahin im Schwalle, wie im Strom ein Bach,
Ein plötzlich Schweigen, Inseln, die ihn spalten.
Dann wieder strömt's, und keiner kann es halten.

Es wechselt Tag und Nacht und Kraft und Milde,
Doch Milde nur, wie sie die Kraft verschönt.
Es strebt empor wie steineres Gebilde,
Dem Felsen gleich, der sich mit Blumen krönt.
O Stimme du der himmlischen Gefilde,
Kein Menschengeist dich mehr zu meistern wähnt!
O Donnerlied, im tiefsten Schacht erklungen,
O Element, von Felsenkraft bezwungen!

O Hauch, der kosend bald die Gräser strähnt,
Bald niedermäht, wie Sensenstahl den Schwaden!
O Bach, der sich zum Fluß, zum Strome dehnt
Und niederstürzt in donnernden Kaskaden!
O Element, das Menschenwitz verhöhnt,
Denn jede Stimme dient, sich zu entladen,
Früh aufzujauchzen, still des Nachts zu weinen
Und Erdenlied mit Engelsang zu einen!

Bald droht es rauh, bald lispelts Engelsgüte,
Ist ungestüm und wie aus Kindermund,
Und hat der Wettersturm zerknickt die Blüte,
So spannt ein Bogen sich zum neuen Bund.
Bald jauchzend Herz, bald schluchzendes Gemüte,
Bald schwarz, ein Katafalk im Herzensgrund,
Bald ist es hell wie frommes Kinderlallen —
Unendlich wie der Himmel über allen.

Nachdichtung von Friedrich von Oppeln Bronikowski

Aus einer Anthologie von deutschen Uebertragungen französischer Gedichte, die ‚Das junge Frankreich' heißt und von Friedrich von Oppeln Bronikowski, unter Mitwirkung von Ludwig Fulda, Rainer Maria Rilke, Stefan Zweig und andern, im Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15, soeben herausgegeben wird. Preis broschiert M. 1,50, kartoniert M. 2,50.

Digitized by Google

Leo Berg/ von Julius Bab

In den Sommertagen, da die meisten von uns, die wir an ihm und seinem Schaffen Anteil nahmen, fern weilten, erschreckte uns die Nachricht von seinem Tode. Und nun uns der Lärm der Großstadt wieder eingeschlungen hat, nun wir wieder in all die Fehden unsers Kulturlebens eintreten, und schon wieder in Politik und Wirtschaft und Wissenschaft, in Kunst, Literatur und Theater das Kampfgeklirr der Meinungen uns umrauscht, da fühlen wir plötzlich wieder wie ein neues Unheil, daß Leo Berg gestorben ist, daß einer nicht mehr dabei ist, auf den zu blicken in dieser Schlacht der Geister für alle Freunde reiner und starker Gedanken eine Erquickung und eine Lust war. Denn als ein Kämpfender, als ‚Polemiker' zuerst und vor allem muß Leo Berg gedacht werden. Eine falsche und dieses unerbittlichen Realisten ganz unwürdige Pietät scheint es mir, an diesem Grundzug seines Wesens beschönigend vorbeigehen zu wollen. Ja, er war ganz auf Krieg und Kampf gestellt; dieser Mensch, den die Natur so böse benachteiligt zu haben schien, er mußte sich alles erobern. Wenn irgendwo, so darf hier nicht verschwiegen werden, wie das geistige Sein eines Menschen von seinem physischen unentrinnbare Bedingungen empfängt: Leo Berg war ein Krüppel, hundertfach, tausendfach benachteiligt vor dem Gros seiner Mitmenschen, und er schuf aus seinem Gehirn eine Macht, die ihn schadlos halten, ihm das Verlorene rückerobern sollte, er zwang das Leben unter sich, nahm Rache und Herrschaft — denkend. Von hier aus erschließt sich in allem Können und Versagen Leo Bergs Natur. Vom Kampf lebte er, Schwächen und Lügen ans Licht zu ziehen war seine größte Kraft, seine tiefste Lust; dem Leben, das ihm so vieles schuldig blieb, voll Hohn die eigene Erbärmlichkeit vorzuhalten, das war gewiß sein erster Instinkt. Aber dieser Instinkt wurde durch eine Willenskraft von imposanter Energie und einen Intellekt von seltener Reinlichkeit und Schärfe zu einer höchst produktiven Genialität erhoben. Denn die Leidenschaft dieses Menschen war zu groß und wild, um seinen Haß kleinlich am Persönlich-Engen haften, seine Einsicht war zu tief, um ihn im Aeußerlichen wühlen zu lassen — und so entstand der wahrhaft fruchtbare Polemiker; der sachliche Angreifer, der nicht, wie der Pamphletist, das Private, sondern stets das Allgemeine, Sozial-Typische der Personen in Frage stellt. Berg war der literarische Kämpfer großen Stils: ein Mann, der die Feigheiten und Lügen unsrer Kultur unfehlbar erspähte, der ihnen mitleidlosen Krieg ansagte, und der so den Weg wies zu den wahren Quellen unsrer Lebenskraft! Leo Berg war einer der ganz wenigen, die Nietzsches Hammerphilosophie aus sich selbst hätten erzeugen können, auch ohne Nietzsche. Und deshalb war er einer der ganz wenigen, die über den großen Zarathustra-Poeten nicht nur lyrisch zu schwätzen, sondern tiefe Gedanken, so liebend als kritisch, zu äußern wußten. Ueber ihn und alle

Digitized by Google

großen Polemiker! ‚Heine — Nietzsche — Ibsen', diesen dreien ist der letzte Essayband gewidmet, den Leo Berg wenige Wochen vor seinem Tode ausgab. Wohl über keinen der drei ist bisher Tieferes gesagt worden, als Leo Berg mit aller elementaren Hinneigung und allem scharfsichtigen Mißtrauen des Blutsverwandten ausgefunden hat. Und wie er hier mit jener leicht skeptischen, herben Zurückhaltung, die eines wahren Mannes Liebe so kostbar macht, zu verehren und zu erklären wußte, wie er hier, wo er in allen Schranken des Individuums doch den großen Willen zur Wahrheit und im stolzen Pathos Recht und Notwendigkeit einer großen Natur erkannte, nicht ‚Herold', aber Anwalt und Freund großer Geister war, so war er Meister des Spottes, der vernichtenden Ironie, wenn er die Verlogenheit oder Verwirrtheit aus den hochtrabenden Worten der Kleinen und Schwachen, der Sentimentalen und Pastoralen ans Licht zog. Seit Nietzsches unzeitgemäßer Betrachtung über David Friedrich Strauß ist wohl in Deutschland keine polemische Prosa so geistig stark, so stilistisch wirksam, so vernichtend witzig geschrieben worden, wie in jenen Essays, in denen Berg gegen den Dichter des ‚Jörn Uhl' oder den Philosophen des ‚Liebeslebens in der Natur' vom Leder zog. Solche Essays sind an sich köstlich als Produkte einer großen geistigen Kraft und Leidenschaft, die, wo sie zugreift, irgend ein wertvolles Stück Natur mit ihrem sichern Instinkt ans Licht fördert, irgend ein wahrhaft schädliches niederwirft. Daß ihre Objekte sehr erschöpfend oder allseitig gerecht behandelt würden, ist damit nicht gesagt — man kann gewiß über Frenssen und Bölsche (wie über Strauß) auch Vorteilhafteres sagen, als sich bei Berg (oder Nietzsche) findet. Aber dies tut dem Wert solcher Polemik nicht den mindesten Eintrag; sie hat das Recht, ja die Pflicht, nur nach einer Seite zu blicken, und den Impetus eines großen, in einem Sinne sicher höchst berechtigten, höchst fruchtbaren Hasses nicht durch ängstliches Abwiegen brechen zu lassen. Die Leidenschaft gibt Werte: wo ein großer innerer Groll (nicht neidische Nörgelsucht) zum Kampf ruft, da ist das Streben nach ‚Gerechtigkeit' einfach eine Schwäche und keine Tugend.

Leo Berg hatte diese Schwäche nicht; männlich wie seine Liebe war sein Haß: von prachtvoll ungerechter, fortreißender Leidenschaft. Und gerade deshalb scheint er mir ein so vortrefflicher Kritiker gewesen zu sein. Nicht das unmenschliche Bemühen um ‚Objektivität', das in der Regel nur zu einer allseitig unfruchtbaren Indifferenz, einer Versandung aller Kräfte führt, sondern der stolze Mut zur eigenen Persönlichkeit, die ein ordentlich Stück Natur in sich faßt — das macht den Menschen, das macht auch den Kritiker groß. Und zum Kritiker, zum idealen Kritiker, wird der so tüchtige Mensch, wenn seine Geisteskräfte so überwiegend analytische sind wie die Leo Bergs.

Man gewöhne sich doch endlich den Unsinn ab, das Verhältnis von ‚synthetisch und analytisch' mit der wertenden Proportion: ‚schöpferisch und unfruchtbar' zu identifizieren. Was wir Synthese und Analyse nennen, sind die zwei der Entwicklung alles Lebens gleich notwendigen Arbeitsarten

Digitized by Google

unſers Geiſtes, und der Analytiker iſt fruchtbar, ſchöpferiſch, entwicklungsfördernd ganz in dem Grade, in dem ſeine Analyſe Ausfluß einer elementaren Lebenskraft iſt. Und wenn Kritik (die auf Einzelerſcheinungen gewandte Funktion der Analyſe) produziert werden ſoll, ſo wird ſie um ſo reiner und ſomit wertvoller ſein, je entſchiedener das analytiſche Element im Naturell des Kritikers dominiert. (Im umgekehrten Fall gibt es ſtatt Kritiken unerlöſte Gedichte, etwas Unorganiſches, widerſpruchsvoll Peinliches. Beiſpiel: der ſo geiſtvolle Julius Hart, deſſen Kritiken in demſelben Grade unlesbar werden, in dem ſein ſynthetiſcher, ſpeziell religiös-prophetiſcher, Inſtinkt den analytiſchen verdrängt.) Leo Berg hatte nach Menſchenmöglichkeit wenig vom ſynthetiſchen Bedürfnis in ſich: bei Betrachtungen über das Seinſollende, die ſchöne Möglichkeit, die dunkle Einheit am Ziel — und am Anfang? — der Dinge, dabei verweilte ſein Geiſt nicht oft und gern. Obſchon eine Sehnſucht nach Erfüllung, eine ungeſtillte Liebe, wie jedem menſchlichen Schaffen, jedem ſtarken Haß und jeder großzügigen Verwerfung, auch ſeiner Analyſe und ſeiner Polemik zu Grunde lag — dieſe Stimmen wurden kaum je hörbar, nie dominierend bei ihm. Und gerade weil ſeine Begabung ſo eine nach Möglichkeit rein analytiſche war, war Leo Berg ein berufener Kritiker. Durch die Größe ſeiner Begabung, die leidenſchaftliche Intenſität ſeines Willens war er auch ein Auserwählter.

Freilich, mit dieſer geringen Entwicklung des ſynthetiſchen Bedürfniſſes ſtanden die Mängel des Bergſchen Talentes irgendwie im Zuſammenhang. Was da eint, iſt das Gefühl, das unmittelbar ſinnliche Erfaſſen der Dinge, das begriffloſe Begreifen der Welt durch Rhythmus und Schönheit. Und dieſe hohen Mächte der Sinnlichkeit waren naturgemäß bei Leo Berg im Verhältnis zu ſeiner enormen Denkkraft ſchwach entwickelt. Seine Einfühlung langte da nicht weit, wo die Kunſt nicht mehr bewußte Weltanſchauung im kritiſch ordnenden Sinne bot, wo ſie einfach tiefes Welterleben, ſinnlich reine Höhergeſtaltung war. So hatte er in der Poeſie zu der eigentlichen Grundkraft, dem eigentlich lebenſchöpfenden Element der Wortkunſt, zum Lyriſchen kein intimes Verhältnis. Die Folge war einerſeits, daß er oft dichteriſche Werte verkannte, die nicht im intellektuell Wägbaren, ſondern nur im muſikhaft Wunderbaren lagen, und anderſeits, daß er Autoren als Dichter pries, die ſein reiches Denken irgendwie durch ihr Stoffliches mit ſoziologiſchen oder pſychologiſchen Problemen befruchtet hatten, die aber eigentlich nur ganz toten Stoff, lyriſch unbelebte Wortmaſſen produzierten. Auch zu der ſo ganz auf unmittelbare Sinnlichkeit geſtellten Welt des Theaters hat Berg aus dieſem Grunde keine innige Beziehung gehabt. Er hat vielfach Theaterkritiken geſchrieben; ſie hatten natürlich alle irgend einen geiſtigen Wert, aber ſie ſchienen mir doch nur ſelten gut, weil ihnen die rechte Liebe zur Sache, die hingebende Einfühlung in dieſe Scheinwelt fehlte. Aber (und dies iſt charakteriſtiſch!): wo es ſich nicht mehr um die einzelne, in ihrer ſinnlichen Gegenwart zu erfaſſende Theatervorſtellung, ſondern um das Theater im ganzen, als ſoziales und pſychiſches Problem, handelte, da

Digitized by Google

war Berg wieder Meister seines Stoffes. Ueber die Ethik des Theaters, die Psychologie des Schauspielers ist unter all der Literatur, die unsre Zeit an dies Thema gewendet hat, blutwenig geschrieben worden, was den paar Aufsätzen in Bergs Buche ‚Gefesselte Kunst' ebenbürtig wäre.

So sehr und so begründet überhaupt Bergs Ruf auf seiner literarischen Kritik ruht — noch größer als in allen auf Einzelwerke gerichteten Kritiken scheint er mir dort zu sein, wo er als freier Philosoph sich sein Thema stellt. Wo er Phänomene wie ‚Autorität', ‚Mut', ‚Aberglaube' bis zu den tiefen Wurzeln verfolgt, wo er die Judenfrage oder das sexuelle Problem, den Begriff der ‚Geschlechter' oder die Psychologie des Künstlers durchforscht. Wie er hier in höchster Schöpferfreude, mit einer an Hegel gebildeten Dialektik, aber in einem durch Nietzsche geläuterten Stil Gedanken aus Gedanken spinnt, unentrinnbar fortschreitend, köstliche Ausblicke nach rechts und links öffnend und jedes Thema wie ein völlig neues aus der elementarsten Tiefe zur höchsten Klarheit führend — das ist Philosophenarbeit großen Stils, unschätzbar wertvoll in dieser Zeit fruchtlos schwätzender Vielwisser. Im Vordergrunde des Bergschen Schaffens stand wohl der vernichtende Polemiker, der scharfsichtige Charakteristiker, der verschwenderisch reiche Aphoristiker — aber sie alle wird vielleicht der starke und eigene Denker überleben, dessen Geist nirgends Worte, dessen Sinn nirgends Konventionen in Schranken hielten, der überall zu den Wurzeln der Dinge zu gehen wußte.

Kein einheitlich großes Weltbild hat er entworfen, aber in hundert einzelnen Versuchen auf unzähligen Gebieten Anregungen verstreut, Anregungen, die doch überall die individuelle Physiognomie des Menschen Berg tragen: ein Gesicht voll Zweifel und bitterm Spott, voll Trotz und Selbstgefühl, aber auch voll Ehrfurcht für die Größe des Lebens und die Großen der Geschichte — und nicht ohne Güte.

Nicht ohne Güte. Das Glück, das ihm bei der Geburt schon Feind schien, hatte ihn auch später nicht gesegnet. Fern allen Kliquen und Gruppen, trotzig eigen und unerbittlich in seiner Wahrheit, hat er es wohl zum Respekt bei den Besten, aber nie zu dem ‚Erfolg' gebracht, den unsere Literaturunternehmer als Prämie für die gefälligste Massenbedienung verleihen. Er blieb arm und ziemlich einsam. Aber all dies vermochte ihn nicht im kleinlichen Sinne des Wortes zu verbittern, ihm das Wohlwollen für den Einzelnen zu nehmen. Sein großes Temperament wies seinem Haß eine größere Dimension: Er hielt nicht eben viel von den Menschen im ganzen, er haßte gewisse Menschenklassen rechtschaffen und hielt zu vielen großen Institutionen und Konventionen erbittertste Feindschaft. Aber er war dem einzelnen Menschen freund gesinnt. Ich selbst habe einen starken Begriff von seinem persönlichen Wohlwollen erhalten. Leo Berg war der erste Schriftsteller von Ruf, der mir in meinem Leben begegnete, und dem ich, lange vor Beginn meiner öffentlichen Tätigkeit, meine ersten Versuche vorlegte. Die ganze Zeit seither blieb er mir ein herzlich wohlwollender Berater, zu Warnung und Ermunterung, zu Rat und Tat, zu allem was fördern

Digitized by Google

mochte, bereit. Auch im Geſpräch ein unerſchöpflich geiſtvoller Kritiker alles Geſchehenden, ein köſtlicher, ſtets bereiter Vermittler pſychologiſcher Anekdoten, ein trefflicher Geſellſchafter perſönlichen Stils. Der mächtige Kopf ſpiegelte ſo ſtark und wechſelnd ein reiches inneres Leben, daß er den Blick ſtets aufs angenehmſte beſchäftigte, ſeine unglückliche Geſtalt ganz vergeſſen machte. Das war gleichſam der letzte äußerſte Sieg, den dieſer ſtarke Geiſt der feindlichen Natur abzwang. Ein Gefühl von Größe gab ſeine Gegenwart, weil einer hier aus beſonders ſchwierigen Naturbedingungen das möglichſt Wertvolle mit eherner Geiſteskraft bruchlos und rein aus ſich empor gefördert hatte. Und ein Gefühl wie Ergriffenheit, weil einer, der ſo von Beruf ein Kämpfer war, ſoviel Wohlwollen und Friedfertigkeit im privaten Leben zeigte. Und ſo kam es, daß man dieſen bittern Spötter, dieſen harten Kritiker und leidenſchaftlichen Angreifer nicht nur achten, ſondern auch lieben konnte. Und daß heute viele einen Starken im Geiſt, manche aber auch noch ganz einfach einen teuern Menſchen betrauern.

Heinrich von Kleiſt/ von Wilhelm Herzog

Das ſchnellſte Tier, das euch trägt zur Vollkommenheit, iſt Leiden. Meiſter Eckehart

Ein glückliches Leben iſt unmöglich: das Höchſte, was der Menſch erlangen kann, iſt ein heroiſcher Lebenslauf. Einen ſolchen führt der, welcher in irgendeiner Art und Angelegenheit für das allen irgendwie zugute Kommende mit übergroßen Schwierigkeiten kämpft und am Ende ſiegt, dabei aber ſchlecht oder gar nicht belohnt wird. Schopenhauer

Das Leben Heinrichs von Kleiſt iſt die Tragödie des großen idealiſtiſchen Menſchen, in dem es gärt und tobt, und der mit aller Macht beſtrebt iſt, die Diſſonanzen, die ſich aus dem Gegenſatz ſeiner Innenwelt zur Außenwelt ergeben, zu einer Harmonie zu geſtalten, der mit dem Leben ringt und in dieſem Kampf zugrunde geht, weil ſeine rückſichtslos-ehrliche Natur mit den Forderungen des Tages keine Kompromiſſe zu ſchließen vermag.

Man hat Kleiſt eine problematiſche, oft auch eine pathologiſche Natur genannt. Das erſte, weil er ſo ganz und gar auf ſein Gefühl beſtand, im Leben keine praktiſchen Ziele verfolgte und ſich dem allgemeinen Getriebe der Menſchen nicht anpaſſen konnte; pathologiſch nannte man ihn, weil er Geſtalten, wie Penthesilea, das Käthchen, den Prinzen von Homburg geſchaffen hatte, die vom Normalen allerdings ganz erheblich abweichen. Was vermögen dieſe gemeinplätzlichen Bezeichnungen zur Charakteriſtik eines Dichters beizutragen? Denn: iſt ſchon jeder über den Durchſchnitt hinausragende Menſch eine problematiſche Natur, oft ſich und andern durch die

Digitized by Google

Kompliziertheit seiner Seele ein Rätsel, um wieviel mehr ein Künstler von der Beschaffenheit Kleists. Und nun gar: das Pathologische. O, über diese Aesthetiker! Als ob es die Aufgabe des Dichters wäre, das Normale, das Gewöhnliche, das Durchschnittliche, das Gesunde darzustellen. Verlangen wir nicht vom Drama, daß es Individualitäten, Menschen eigener, besonderer Art gestalte? Nur die Kotzebue und ihre Nachfolger des neunzehnten Jahrhunderts brachten das Triviale, den Bourgeois mit all seinen kleinen, banalen, ungefährlichen Gewohnheiten auf die Bühne. Und worin besteht vor allem das Tragische, wenn nicht im Kranken — im Unheilbaren? Ist nicht jeder Künstler eben als Künstler in diesem Sinne pathologisch? Wodurch unterscheidet er sich vom normalen Menschen, wenn nicht durch seine ungewöhnlich starke Empfänglichkeit für alle Eindrücke, durch seine abnorme Reaktionsfähigkeit, durch seine aufs höchste gesteigerte sinnliche und seelische Reizsamkeit?

Ja, man könnte sagen, der Dichter ist um so größer, je feiner, differenzierter er das Abnorme, das Ungewöhnliche, das Uebersinnliche darzustellen weiß. Nehmen wir die größten Beispiele: Shakespeare und Goethe. Ist Hamlet, ist Lear, ist Tasso nicht eine pathologische Natur? Sie leiden alle, sie leiden am Leben, das sie umgibt, durch die Ungewöhnlichkeit, durch die Einzigkeit ihres Wesens. Es ist, wie es Hartleben einmal von Logau sagte: „die edelgeborene, aus einem verfeinerten Empfindungsleben stammende Ueberlegenheit und Hilflosigkeit angesichts des umgebenden Lebens. Jene Ueberlegenheit und Hilflosigkeit, die nun einmal allezeit ein glücklich-unglückliches Menschenkind zum Dichter gemacht hat".

Das leuchtendste Beispiel für das Martyrium des Genies bildet Kleist. Die außerordentliche Sensibilität seiner Seele ließ ihn in die Einsamkeit flüchten. Er mochte die Menschen nicht, er war eine zu gerade, zu gefühlswahre Natur, um in der Welt des Scheins, der konventionellen Lüge, des Sichimmerzurechtfindens zufrieden leben zu können. Es war ihm nicht möglich, sich den Gewohnheiten der Welt, deren Interessen und Ziele er verachtete, anzupassen; er hatte nicht im geringsten Grade das, was man Lebensklugheit nennt. Goethe und Schiller haben mehr praktische Lebensweisheit gehabt, sie kannten die Gepflogenheiten und Neigungen der Gesellschaft und wußten sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sie verstanden mit den Menschen umzugehen. Kleist hat sie infolge des beständigen Wechsels seiner Gemütsstimmungen schlechter oder besser gesehen, als sie sind.

Er, der preußische Junker, verwirft ‚den ganzen Bettel von Adel und Stand', er verachtet die Dogmen und Vorurteile der guten Gesellschaft, ihre Beschränktheit in der Religion, der Kunst, der Politik.

Alles Konventionelle ist ihm verhaßt. Sein Ziel ist der Mensch Rousseaus. Er, dem jede Erfahrung, jede Erkenntnis zum Erlebnis wird, dem die Kantische Philosophie nicht wie den meisten ‚reine Wissenschaft' bleibt, den sie niederwirft — er haßt aus tiefster Seele den allgemein anerkannten Dualismus zwischen Erkennen und Leben, Denken und Handeln.

Digitized by Google

Er haßt vor allem den leichtfertigen Optimismus der Gesellschaft, ihre ansteckende Banalität, ihr Ueberallesbinwegkommenkönnen; er haßt diesen ruchlosen optimistischen Sinn, der das Leben nur von der leichten Seite nimmt, um in dem Getändel und Geflirr des Geplauders die ungeheuern Abgründe, die furchtbare Not des Lebens vergessen zu können. Er verachtet die Blasiertheit der Gesellschaft, die es nicht mehr zu fassen vermag, daß ein Mensch, ein Jüngling das Leben noch so ernst, so gefährlich ernst nehmen kann. Er sieht, daß die Probleme, die seinen Geist beschäftigen, niemals für die Gesellschaft Probleme waren, daß das Streben nach Bildung nicht mit der Höherentwicklung des Menschen in uns zusammenfallen muß.

Er will das, was er als wahr erkannt hat, in die Tat, in das praktische Leben umsetzen und weicht in diesem Bestreben vor keiner Konsequenz zurück. Das Erreichen eines bestimmten Lebenszwecks, das Brotstudium, wie es von seinen Angehörigen natürlich gewünscht wurde, das Streben nach Wahrheit, weil sie, auf irgendeine Weise angewendet, materiellen Nutzen bringen kann, all das schien ihm verächtlich, mußte einer Natur wie der seinigen verächtlich erscheinen, weil eben nicht die Erlangung irgendwelcher Güter sein Ziel war, ihm vielmehr als höchster Sinn des Daseins die Vervollkommnung seines Selbst vorschwebte.

Und das ist das Zeichen des Künstlers, des großen lebenempfangenden und lebenschaffenden Menschen, der keine Zwecke, keine Ziele kennt, als nur das eine, das in ihm lebt, ihn lockt und treibt in die Niederungen, in die Abgründe, wie auf die Höhen und Gipfel des menschlichen Lebens. Und von ihm, von des Lebens gewaltiger Größe und farbenfroher Mannigfaltigkeit ein Bild zu geben, wie er es sieht, das ist sein Streben, seine unruhige Sehnsucht, sein dämonischer Trieb. — —

Man erkennt bald, daß aus der Disharmonie, in die der Künstler gerät, durch die Gegensätzlichkeit seiner Interessen und Meinungen zu denen der Welt, daß aus der Disproportion des Talents mit dem Leben — wie es der alte Goethe einmal genannt hat — für den Künstler die qualvollsten Schmerzen entspringen müssen. Und wo fand dieser immer schaffende, immer gärende Geist Beruhigung seiner Aengste, Linderung seiner Schmerzen? Fand er eine Seele, die die stürmischen Wellen seines Innern glättete, zu der er flüchten konnte in Augenblicken der höchsten Qual und Bedrängnis? Schiller fand Körner; Goethe flüchtete zu Charlotte von Stein, „und in deinen Engelsarmen ruhte die zerstörte Brust sich wieder auf". Kleist, der seines leicht verletzbaren Organismus wegen einen Menschen am nötigsten gehabt hätte, blieb einsam.

Wir haben von Wieland, in dessen Hause der sechsundzwanzigjährige Kleist mehrere Wochen zu Gast war, eine anschauliche Charakteristik des einsamen und verschlossenen Jünglings. Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreutheit, wenn man mit ihm sprach, so daß zum Beispiel ein einziges Wort eine ganze

Digitized by Google

Reihe von Ideen in seinem Gehirn, wie ein Glockenspiel, anzuziehen schien und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb. Eine andre Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien, war diese, daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem andern Orte und mit ganz anderm Gegenstande beschäftigt ist. „Er mußte mir endlich gestehen", sagt der alte Wieland, „daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern oder ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerspiele arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen." Diese Sätze Wielands führe ich deshalb hier an, weil sie uns sogleich ein charakteristisches Bild des Menschen und Künstlers Kleist zeichnen, indem sie das Besondere, das Eigentümliche seines Wesens scharf wiedergeben und uns einen tiefen Blick in seine dunkle, immer bewegte Seele gewähren.

Wir erkennen: diese äußere Zerstreutheit ist die angespannteste innere Konzentration. Und das Bild, das uns Wieland entwarf, erinnert uns an jene Verse, die Goethe im Tasso die Gräfin Sanvitale sprechen läßt, mit denen sie uns das Wesen des unglücklichen Lieblings der Götter in wunderbarer Zartheit erschließt:

Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem engen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Teil an ihm zu nehmen;
Er scheint sich uns zu nahn, und bleibt uns fern,
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Und wenn auch jeder wahre Künstler etwas von Tassos Wesen haben wird, so charakterisiert diese intime Seelenschilderung doch besonders den Dichter der Guiscard-Tragödie. Und wir verstehen, daß aus einem solchen Gemütszustand mit Notwendigkeit ‚der Fehler' entstehen mußte, den auch Alphons bei Tasso tadelt, daß er mehr die Einsamkeit als die Gesellschaft sucht. In der Einsamkeit aber verschärfte sich noch seine Sensibilität und wurde durch einen ungeheuern Ehrgeiz aufs äußerste gesteigert. (Schluß folgt.)

Digitized by Google

Kasperletheater

Frackzwang bei Hülſen/ von Klops

Alſo ſprach der Intendante von Hülſen:
„Im Hoftheater mag ich kein Bürgermüll ſehn,
Zu Haus bleibe Schulz und Lehmann, Fritze und Nazi,
Und es erſcheine nur die Ariſtokrazi.

Ich will nur als meines Parkettes Gäſte
Die Leute mit dem blauen Blut und der weißen Weſte.
Ich will nur die allerglänzendſte Suite
Aus der richtigen — und der Izra-Elite.

Es ging ja ſchon die ganze Vornehmheit kapores
Durch die Tracht des Smokings und des Rockelores.
Darum komme man künftig im ſchwarzen Schnicpel:
Den beſitzt nicht das ganz gemeine people . . .

So: nun wird mich Majeſtät ſicher preiſen und loben.
Der Theaterſorgen bin ich für dies Jahr enthoben.
Na . . . mein lieber Rat Winter meines Mißvergnügens,
Sie ha'm wohl die Jüte und verfügens!"

Tja, aber mein lieber Herr Generalintendante,
Der uns nun in den Frack hineinverbannte,
Georg von Hülſen, den alle wir lieben —
So leicht iſt die Sache denn doch nicht zu ſchieben.

Wir fordern nämlich — halte das nicht für Erdreiſtung —
Für unſre Leiſtung Deine Gegenleiſtung.
Dann erſt kann, worum du gebeten,
Der chroniſche Frack in die Erſcheinung treten.

Du ließeſt zwar die Logenſchließer raſieren,
Du läßt die Damen ſich dekolletieren,
Du machteſt Hannover zu Ludwigsluſt,
Aber das genügt nicht unſrer begehrlichen Bruſt.

Sieh mal, auch Du trägſt durch des Schickſals Tücke
Ein uns ſehr mißliebiges Kleidungsſtücke,
Gleichfalls einen Frack, einen bocheleganten:
Es iſt der Frack des Generalintendanten.

Na, ahnſte nu, was wir gierigen Knaben
Von dir verlangen und wollen haben?
Nu ſei ſchon friedlich, Du edler Mann:
Zieh Du den Frack aus, und wir ziehn ihn an!

Digitized by Google

Rundschau

Max Pallenberg

In meiner Einbildung sehe ich diese kleine, knochige Gestalt stets mit Armen, die im Mißverhältnis zum Leibe stehen; die bald zu kurz sind, wenn er die Schultern hochzieht, bald zu lang, wenn er sich nach vorn neigt. Auf kleinem Halse sitzt ein schier parallelepipedonförmiger Schädel. Das Haar klebt an, liegt in einer rötlichen Ebene. Die Stirn ist niedrig und platt. Ein schmaler, breitgezogener Spalt: er hat keinen Mund, sondern eine Fresse. Eine von jenen, in denen, wie man meint, zu viele Zähne stecken. Breite, gleichgeformte Zähne, wie sie Pferde haben. So ist das ganze Gesicht fast eine einzige Fläche ohne Erhabenheiten und Vertiefungen. Und auch die Stimme ist monoton, ohne Glanz, trocken und heiser. Er beutelt die Worte aus seiner Fresse, als gingen sie ihn nichts an, als brauchten sie keine Kunst, um zu überzeugen, keine Sonderung durch Höhe und Tiefe und durch die Stärke des Pathos: so natürlich und notwendig erscheint ihm, was er sagt. Karge, klappende Gebärden eines Hampelmanns steigern den Eindruck unbewegter Selbstverständlichkeit. Nur zuweilen quillt ein hartes, wieherndes Gelächter aus der breitgezogenen Fresse. Aber das übrige Gesicht bleibt starr. Es wird nie von dem verschönernden Widerschein einer Seele -bewegt. So groß ist in diesem Künstler die Scham, die vielleicht im Grunde nichts andres als Verstocktheit des Herzens bedeutet. Ein Bauernbrueghel-Bauer ist er, den ein Zufall bisweilen nicht in ländlicher Hütte, sondern in einem pariser Salon geworfen hat.

Er hat nicht Rudolf Tyrolts über den Dingen schwebenden transzendenten Humor, nicht seines Kollegen Gustav Maran von tragischem Weh gleichsam zersprengte ‚pessimistische Komik'; nicht Franz Teweles selbstbewußte, oft selbstgefällige Witzblattwitzigkeit. Man gebe dem abgegriffenen Wort seinen alten Wert wieder — dann bezeichnet man seine Kunst am besten als trockene Komik, die so ganz Sache ist, daß sie nicht über den Dingen steht wie bei Tyrolt, nicht drohend und verzweifelnd außer ihnen wie bei Marau, nicht schmunzelnd und reklametrommelnd neben sich selber wie bei Tewele, sondern daß sie stets in sich abgeschlossen ist, ohne von sich zu wissen. Einfach da ist und im zweifachen Sinne des Wortes wirkt, was das sichtbarste und einzige Zeichen alles Daseins ist. Man möchte ihm manchmal, wenn er an Jarnos unliterarischen Abenden eine jener vertrottelten Figurinen aus Frankreich spielt, zurufen: „Sind Sie wirklich so blöde, oder geben Sie sich nur so?" Aber nach fünfzig bis hundert Abenden hat er wieder ganz andre Trottelhaftigkeiten, ist er nicht mehr schafsgeduldig und albern, sondern affenartig grotesk und voll Bosheit — (aber selbst dann bleibt sein Gesicht starr, der ganze Mann apathisch; nur manchmal bricht dieses wiehernde Gelächter los) — und man weiß nun, welche künstlerische Potenz und welche Wandlungsgabe in diesem Spieler walten.

Aber ein Mal im vergangenen

Digitized by Google

Winter hat sich etwas Furchtbares begeben. Sie spielten auf Jarnos Praterbühne ‚Thummelumsen', diese Verkörperung der Abstraktion: Rückerwerb des Hofs der Väter, die über diesem Lebensziel sich selbst vergißt und immer ‚man' statt ‚ich' sagt. Damals schien es, als säße der Künstler Pallenberg über sich selber zu Gericht und über sein Publikum, das seine Erbärmlichkeiten belacht und verhöhnt, damals schien es, als wäre alle Scham von ihm geglitten und seine Seele in übermächtigem Weh zersprengt. In ihren Tiefen lag unverhohlen und nackt die Tragik seines Standes. „Was hat man allen Menschen nur getan!" Unbewußt galt der Aufschrei denen vor der Rampe, die seine Idiotismen sonst begröhlen. Aber sie haben ihn auch damals nicht verstanden, und man wird den Wienern noch lange gut reden, daß sie an Max Pallenberg einen wahrhaften Künstler besitzen.

Hans Wantoch

Der Kronprinz

Geschichte und Geschichtsforschung werden in Motiven und Motivierung stets zweierlei sein, aber sie kommen auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziel: sie decken sich in ihren tatsächlichen Ergebnissen. Die historischen Tatsachen in Hermann Anders Krügers fünfaktiger dramatischer Historie ‚Der Kronprinz' sind: der Charakterzwiespalt zwischen Friedrich Wilhelm dem Ersten und seinem Sohne Fritz, der Fluchtversuch des Prinzen, seine und Kattes Verurteilung zum Tode, Kattes Hinrichtung und Friedrichs Begnadigung. Diese Vorgänge sind dramatisch zu motivieren. Der Dichter wird versuchen, der historischen Wahrheit nahe zu kommen, oder er wird sie — unter Verletzung des historischen Charakters — eigenschöpferisch durch eine dichterische Wahrheit ersetzen. Krüger hat das eine nicht getan und das andre gelassen. Man bebe seinen ‚Kronprinzen' aus den Zusammenhängen geschichtlicher Erinnerung, lösche unser Schulwissen von den Vorgängen dieses Dramas — und man wird sie als eine schlechtgefügte Kette von Unbegreiflichkeiten empfinden. Der Soldatenkönig wird drei Akte lang als ein blutdürstiger Wüterich oder etwa als Sadist erscheinen und sein Verhalten zum Kronprinzen Fritz als Menschenquälerei. Es soll hier außer Diskussion bleiben, welcher Art Friedrichs so schwer geahndete Beziehungen zu seinem Freunde Katte waren — Schiller hat die ‚Maltheser' aufgegeben, weil er sich einem Problem nicht gewachsen fühlte, das in unsern Tagen von der Sensationssucht breit getreten wird, und sein geringer Nachfahre hätte gewiß das Recht gehabt, sich Strittigkeiten der Geschichtsforschung durch die freie Erfindung zu entziehen. Krüger knüpft an die halbwegs historische Liebesepisode zwischen Friedrich und der schönen Kantorstochter Doris Ritter an, um den für das Drama notwendigen Zusammenstoß von Vater und Sohn herbeizuführen, aber — ganz abzusehen von der üblen und ungeschickten Theatralik dieser Exposition — er läßt das Motiv fallen, sobald es seinen Zweck als Notbehelf erfüllt hat. Des Mädchens und seines Schicksals wird mit keinem Wort mehr Erwähnung getan. Die Episode hat den Stein ins Rollen gebracht — nach einer weitern Mißhandlung durch seinen königlichen Vater desertiert der Prinz mit Katte, wird gefangen genommen und zum Tode verurteilt: alles im Zwischenakt zwischen dem zweiten und dem dritten Aufzug. Man sieht: Krüger hat sich die Sache leicht gemacht . . . drängt

Digitized by Google

ſich dafür aber jetzt in eine willkürliche Parallele zum ‚Prinzen von Homburg‘, die für ihn vernichtend ausfällt. Wo uns bei Kleiſt das Todesgrauen des tapfern Prinzen erſchüttert, klappert bei Krüger hohles Theater. Der Deſerteur Prinz Fritz von Preußen behandelt ſeinen nahen Tod durchaus en bagatelle, weil er ſich, dank Autor und Geſchichte, vor ihm ſicher weiß, und wirft den öſterreichiſchen Verſucher hinaus, der Krügers naive Vorſtellungen von der Art, wie Weltgeſchichte gemacht wird, zu teilen ſcheint. Wenn die fulminante Theaterrede eines deus ex machina dem Prinzen ſchließlich das Leben rettet, ſo endet das Stück mit jener Armut an innerer Notwendigkeit, mit der es begann. Es ſpricht für Krügers Ehrlichkeit, daß er dabei eine im üblen Sinne theatermäßige Ausſöhnung von Vater und Sohn unterließ. Vorausgeſetzt, er habe ſeiner Hiſtorie mit Abſicht keine lebensfähigen dramatiſchen Motive erfinden wollen, ſo ſchwebte ihm vielleicht die Möglichkeit einer rein pſychologiſchen Erläuterung vor: das außerhiſtoriſche moderne Charakterdrama. Dazu aber fehlt ihm die Fähigkeit des Geſtaltens — er iſt in keinem Moment Dichter. Seine Perſonen ſind hiſtoriſche Namen mit ein paar aufgeklebten Eigenſchaften, der Titelheld iſt, noch ärmlicher, eigenſchaftsloſe Theaterfigurine, und zwei Intriganten, der eine im Miniſter-, der andre im Bedientenrock, ſchüren als rechte Theaterteufel das Feuer dramatiſchen Geſchehens, das immer wieder zu erlöſchen droht.

Die Regie des Stadttheaters tat, nicht ohne Glück, hiſtoriſch; man ſah Interieurs aus Schlöſſern und Feſtungen, ein prunkvolles Lagerzelt Friedrich Auguſts von Sachſen und die berühmte Tabagie des Soldatenkönigs, man ſah auch jeden hiſtoriſchen Lapſus, der Herrn Krüger unterlaufen iſt. Wirklich hiſtoriſch iſt ja nichts an dieſem Theaterſtück, das ſich vergebens abmüht, den Geiſt einer bedeutſamen Uebergangszeit in ſeine dramatiſche Ohnmacht einzufangen. Mit Preußenworten und Geſinnungstüchtigkeit iſt es nicht geſchafft, und Anſpielungen auf Friedrichs und Preußens zukünftige Größe waren für den Autor ebenſo billig zu haben, wie die auf bedeutend zurechtgemachten Weisheiten von Fürſtenkrone und Dornenkranz. Hermann Anders Krüger hat ſeine dramatiſierte — oder, wie er meint, dramatiſche — Hiſtorie in dem reichlich großſpurigen Vorwort zur Buchausgabe dem Dichter der ‚Weber‘ und des ‚Florian Geyer‘ mit einem Quosque tandem gewidmet — aber er ſteht den Wildenbruch und Lauff viel näher, freilich ohne von Wildenbruchs Theaterblut zu haben. Jedes dritte Wort im ‚Kronprinzen‘ lautet Preußen ... und Degengeklirr, und man wäre nicht eben verwundert, wenn am Schluſſe Schauſpieler und Publikum ſich vereinten zu dem ſchönen Liede: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben ...“ Freilich, nach Preußen wird dieſer preußiſche ‚Kronprinz‘ nie kommen. Dank der königlichen Hofzenſur!

Leonhard Adelt

Fauſt in London

Herr Beerbohm Tree hat ſich von den Herren Comyns Carr und Stephen Phillips, dem Verfaſſer der Paolo-und-Franceſca-Tragödie, eine neue ‚Verſion‘ von Goethes Fauſt ſchreiben und dieſe in ſeinem His Majeſty's Theatre ſoeben aufführen laſſen. Den pomphaften Blankverſen dieſer Bearbeitung gemäß war der ganze Stil der Aufführung gehalten und, man muß es anerkennen,

Digitized by Google

einheitlich durchgeführt. Mephisto war nicht der Schalk, der wenigst verhaßte der Geister, die verneinen, sondern der Fürst der Finsternis, der gefallene Lucifer, dessen dunkle Rüstung noch strahlt, und der sich nur aus Laune ins flammenrote Kleid Mephistos steckt. Valentin war ein Fähnrich und avancierte zum Hauptmann. Faust selber war der jugendliche Liebhaber, wie er auf der Bühne steht. Wagner war überhaupt nicht da, und nur Gretchen, das arme Gretchen, war das affenjunge, leicht betörte Blut, lieb und kindlich, vertrauensselig und treu. Tree gab des Chaos wunderlichen Sohn mit großer Kraft. Er hatte die Linien dieser Figur vereinfacht. Sie stellte nicht mehr eine Leben gewordene Allegorie, die Projektion eines Teiles der Faustschen Seele nach außen und endlich eine eignen Gesetzen gehorchende Persönlichkeit dar: Tree war und blieb nur immer der Geist der Nacht, der auf Rache und Sieg sinnt. Einen Faust als jugendlichen Wollüstling und nichts andres zu sehen, ist eine Qual; da half auch des sympathischen Mr. Ainley tiefe, schöne, beseelte Stimme nichts. Gretchen wurde reizvoll und lieblich von einer gar jugendlichen Dame, Miß Marie Löhr, verkörpert, in deren stiller Seele aber die Schrecken der Kerkerszene keinen Widerhall zu wecken vermochten. Daß man das Vorspiel auf dem Theater aufmerksamst durchgelesen und sich die Ratschläge des Direktors zu Gemüte geführt hatte, das bewies der ausgedehnte Gebrauch vom großen und kleinen Himmelslicht, von Wasser, Feuer, Felsenwänden und all dem Drum und Dran moderner Theaterei. Wie die Franzosen ihre Oper ‚Margarethe' haben müssen, so die Engländer diese Version des ‚Faust'. Ein an Zahl kleineres Publikum freilich könnte Goethes ‚Faust' in seiner eigenen Gestalt hier ebenso genießen und empfangen wie bei uns; ihrer aber ist nicht das Theater.

Frank Freund

Aus der Praxis

Annahmen

Julius Bab: Blut, Schauspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Fritz von Briesen: Die Sandbüchse, Neudeutsches Schauspiel. Der Fremde, Einakter. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

4. 9. Kurt Frieberger: Das Glück der Vernünftigen, Bürgerkomödie. Prag, Neues Deutsches Theater.

5. 9. E. Hruschka: Ferdinand Raimund, Bilder aus einem Dichterleben. Wien, Raimund-Theater.

2. von übersetzten Dramen

12. 9. Henri Lavedan: Der Prinz d'Aurec, Komödie. Berlin, Neues Theater.

3. in fremden Sprachen

England

Hall Caine und Louis N. Parker: Pete, Melodrama. London.

Jerome K. Jerome: The Passing of the Third Floor Back, Schauspiel. London.

J. M. Barrie: Was jede Frau weiß, Lustspiel. London.

Digitized by Google

Neue Bücher

Dramatik

Josef Bayer: Studien und Charakteristiken, Dramaturgisches und Erinnerungen an Persönlichkeiten. Prag, J. G. Calve.

Kurt Hille: Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Leipzig, Quelle & Meyer.

Dramen

Wolfram Dietrich: Ein Opfer, Trauerspiel. Berlin, Curt Wigand.

Konrad von Klinggräff: Die Tartarenschlacht in Liegnitz, Ein dramatisches Stück deutscher Geschichte. Berlin, Curt Wigand.

Adolf Lyra: Es werde Gott, Drama. Berlin, Curt Wigand.

Zeitschriftenschau

Allerlei

Ludwig Klinenberger: Wien und das Ueberbrettl. Bühne und Welt X, 22.

E. von Lenor: Darstellersgattinnen. Bühne und Welt X, 23.

M.: Das Theater und die Künstler. Hochland V, 10.

Antike

Karl Meister: Menander in Lauchstedt. Grenzboten LXVII, 32.

Dramatik und Dramatiker

Oscar Maurus-Fontana: Strindbergs Kammerspiele. Die schöne Literatur IX, 16/17.

Kritik und Kritiker

Max Brod: Formkritik, Inhaltskritik, Detailkritik. Gegenwart XXXVII, 32, 33.

Paul Friedrich: Karl von Holtei und die Kritik. Gegenwart XXXVII, 34.

Karl Glossy: Saphir. Oesterreichische Rundschau XVI, 5.

Willi Handl: Die kritischen Bücher von Hermann Bahr. Neue Rundschau XIX, 9.

Heinrich Stümcke: M. G. Saphir und Friedrich Hebbel. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 36.

Paul Zschorlich: Hermann Bahr Apostata. Hilfe XIV, 35.

München

Friedrich Düsel: Das Künstlertheater in München. Westermanns Monatshefte LII, 12.

Franz Paul Johannes: Die münchner Ausstellung und das Künstlertheater. Magazin LXXVII, 11.

Max Maas: Bühnenreform und antikes Theater. März II, 16.

Oper

Erich Kloß: Paul Knüpfer. Bühne und Welt X, 23.

Adolf Kohut: Carl Maria von Weber und Gaspare Spontini. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 33/4.

Ernst Rychnowsky: Leo Blech. Musik VII. 22.

Felix Stössinger: Russische Oper und russisches Ballet. Spiegel I, 9.

Berliner Musiktheater. Spiegel I, 10.

Ellen von Tideböhl: Rimsky-Korsakow und seine Opern. Neue Musikzeitung XXIX, 21.

Bruno Weigl: Die italienische Oper in Deutschland. Musik VII, 23.

Schauspieler und Schauspielkunst

Alfred Mayer: Lina Loffen. Spiegel I, 9.

Hans Murbach: Sarah Bernhardts Erinnerungen. Türmer X, 11.

Edgar Pierson: Lothar Mehnert. Bühne und Welt X, 22.

Schiller

Josef Pohl: Die Wallensteinfestspiele in Eger. Deutsche Arbeit VII, 12.

Paul Tyndall: Schiller und die moderne Schule. Beilage zur Bühnengenossenschaft 44.

Soziales

Eberhard Goes: Volksbibliothek und Volkstheater. Hilfe XIV, 30, 31.

Edmund May: Polizeibehörde und Theaterdirektor. Theatercourier 763.

Haftbarkeit der Polizeibeamten. Theatercourier 764.

Jahresberichte

Neues Schauspielhaus

In der Zeit vom 1. September 1907 bis 30. Juni 1908 fanden 296 öffentliche Abendvorstellungen und 6 geschlossene Vereinsvorstellungen der Freien Volksbühne, an Nachmittagen 12 öffentliche Kindervorstellungen, 12 Vorstellungen zu volkstümlichen Preisen und 49 geschlossene Vereinsvorstellungen der Freien Volksbühne statt. Im Berliner Theater, wo ein Teil des Ensembles im Frühjahr gastierte, gab es 81 Spielabende. Unter den aufgeführten Werken steht obenan Fuldas ‚Dummkopf‘, der 59 Mal gegeben wurde. Die zweite Stelle nimmt

Digitized by Google

Hebbels ‚Judith' mit 55 Aufführungen ein. Dann folgen: ‚Wolkenkratzer' mit 33, ‚Alt-Heidelberg' mit 27, ‚Zar Peter' mit 25, ‚Die große Gemeinde' mit 17, ‚Zwischen Ja und Nein' mit 15, ‚Iphigenie' mit 13, ‚Ein Glas Wasser' mit 12, ‚Der verlorene Sohn' mit 7, ‚Stein' mit 6 und ‚Die Hochzeitsfackel' mit 4 Aufführungen.

Nachrichten

Die neue Theaterbau-Ordnung, an der eine von den zuständigen Ministern eingesetzte Kommission unter dem Vorsitz des Geheimen Ober-Baurats Launer seit länger als zwei Jahren arbeitet, ist nunmehr nach erfolgter dritter Lesung fertiggestellt und der Akademie des Bauwesens zur Begutachtung überreicht worden. Es ist dies eine staatliche beratende Behörde in Angelegenheiten des höhern Bauwesens, an deren Spitze die Wirklichen Geheimen Räte und Ministerialdirektoren Hinckeldeyn und Dr. Schröder stehen. Der Abteilung für Hochbau gehören siebenundzwanzig berliner und sieben auswärtige Mitglieder an; die Abteilung für Ingenieur- und Maschinenwesen ist noch zahlreicher besetzt, denn hier treten zu den vierundzwanzig berliner noch fünfzehn auswärtige Mitglieder, und zwar Fachautoritäten nicht allein Preußens, sondern auch aus den Bundesstaaten. Nach den Studienfahrten der Kommission, die sich bis Wien erstreckten, nach den umfangreichen Erhebungen im In- und Auslande und nach den länger als zwei Jahre dauernden Beratungen darf man erwarten, daß die an Stelle der „Polizeiverordnung, betreffend den Bau und die innere Einrichtung von Theatern, vom 31. Oktober 1889" tretenden neuen Vorschriften aus der Superrevision der höchsten wissenschaftlichen Deputation des Bauwesens als ein Mustergesetz für Theater- und ähnliche Bauten hervorgehen werden, welches den auf dem Gebiete der Feuersicherheit gemachten Erfahrungen auf lange Jahrzehnte hinaus genügen dürfte. Den Hauptanstoß zum Erlasse neuer Vorschriften gaben ja bekanntlich die großen Theaterbrände und es lag nahe, jene Polizeiverordnung auch auf Konzertsäle, Zirkusse und andre Versammlungsräume auszudehnen. Was die Theater speziell anbetrifft, so lag die Hauptschwierigkeit der Reform darin, die neuen Vorschriften den verschiedenen Arten von Theatern anzupassen, zugleich aber auch den vorhandenen Anlagen dieser Art Rechnung zu tragen. Sie umfassen daher auch das antike Amphitheater, nur daß für dieses natürlich die Zahl der Sitze, die sich zwischen den Gängen befinden, höher bemessen werden mußte. Sonst sind die Vorschriften über die Lage und Nachbarschaft der Theater sowie ihre innere Einrichtung erheblich verschärft worden. So müssen zum Beispiel Theatergebäude, die zwischen nachbarlichen Brandmauern liegen (also nicht freistehen), beiderseits offene Höfe (Gänge) haben, die, von der Grenzmauer bis zum Zuschauerhaus gerechnet, mindestens neun (jetzt nur sechs) Meter breit sind. Auch für die Korridore und Gänge sowie besonders für die Garderobenräume sind Mindestmaße, je nach Größe des Theaters, vorgeschrieben, welche in den Pausen und bei Schluß der Vorstellung Gegenströmungen und Stauungen des Publikums unmöglich machen. Sehr eingehend sind auch die Vorschriften über die Anlage des Bühnenhauses, des eisernen Vorhangs, der Hydranten und der Regenvorrichtung, der Ventilationsschächte und so weiter. Schließlich hat auch der für die erste Hilfe bei Feuersgefahr bestellte Posten, der Feuerwehrmann hinter den Kulissen, der von den Bühnenbeherrschern jetzt oft aus einer Ecke in die andre gewiesen wird, seinen festen Standort erhalten. Dem Vernehmen nach wird die Akademie des Bauwesens ihre Revisionsarbeit im Herbst dieses Jahres vollenden, so daß die neue Theaterbau-Ordnung im nächsten Jahre in Kraft treten kann.

Das berliner Belle-Alliance-Theater, das zuletzt Lortzing-Theater hieß, übernimmt am ersten Oktober Eduard Binder, der Oberregisseur am Theater des Westens. Das Theater, das in eine Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht umgewandelt, für das aber ein neuer Name bisher noch nicht gefunden worden ist, soll in erster Linie die alten Operetten pfle-

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 39
24. September 1908

Theaterluſt / von Stefan Großmann

Drei Monate lang hatte ich kein Theater geſehen. Die Lichtlein an der Rampe brannten nur in meiner Erinnerung, und der Vorhang hob ſich nur nachts in meinen Träumen. Plötzlich ſaß ich an einem Vormittag im ſtockfinſtern Zuſchauerraum des Dramatiſchen Theaters in Stockholm. Auf der Bühne ſtanden ein paar glattraſierte Herren und einige Damen in lichten Sommerkleidern. Keine Kuliſſen, nur ein paar zufällige ‚Wände' umgrenzten die Bühne. Kein Plafond, und ſo ſah man tief hinein in das kahle, weit ausgebauchte Gemäuer der Hinterbühne. In einer fremden, mir nur halb verſtändlichen Sprache wurde ein Stück geprobt, das mich im Deutſchen oft gelangweilt hat. Und doch ſaß ich ergriffen da, gepackt von dieſem unbewußt erſehnten Wiederſehen, gebannt von dem zauberhaften Licht ‚eingehängter' Rinnen, ergriffen von dem Eifer der Herren und Damen, die hier mit Worten, bloß mit Worten, eine Phantaſiewelt bauen. Ja, ja, ja — ich weiß, eine enge, kleine, konventionelle Welt wird hier gewöhnlich mit alltäglichen Worten gebaut. Was tuts? Das eigentliche Wunder geſchieht immer wieder: Mit Worten wird eine Welt gebaut!

— —

Wer ähnliche Glücksgefühle vor einer leeren, immer wieder jungfräulichen Bühne nie gefühlt, der kennt die eigentliche Seligkeit des Theaters nicht, der fühlt ſich nicht als wunderbaren Zauberer, den verbindet mit dem Theater keine tiefere Luſt.

Einmal war eine Siebzehnjährige bei mir, deren Wangen flammten, wenn von ‚Künſtlern' die Rede war, und unter ‚Künſtler' verſtand ſie allein die paar alten, abgetakelten Routiniers ihres Provinztheaters. „Künſtler?" ſagte ich ihr, „wieſo Künſtler? Sie ſprechen die Gedanken, die andre gedacht, ſie äußern die Gefühle, die andre gefühlt, ſie üben die Gebärden, die ſie an andern geſehen — wieſo Künſtler? Alte Beamte eines kurioſen Gewerbes, bequeme Leute, ebenſo empfindungslos wie andre Philiſter, ebenſo gedankenarm wie andre hommes médiocres, ebenſo luſtlos wie

Digitized by Google

andre getötete Temperamente." Das kleine Fräulein hätte beinahe geweint. Heute, nachdem ich einen halben Vormittag im finstern Zuschauerraum eines fremden Theaters gesessen und eine halb unverständliche Probe eines alten Dutzendlustspiels angehört habe, sehe ich ein, daß das Fräulein mit ihren heißen Tränen im Recht und ich mit meinen eisigen Desillusionierungsversuchen im Unrecht war.

Künstler? Wer ist Künstler? Wer nicht? Was soll sein Merkmal sein? Das ‚reine' Motiv? Aber Balzac schuf ewige Werke, um gemeines Geld zu verdienen. Hingegen sitzt im Kreise Stefan Georges manches unantastbare, weltabgewandt reine Kunstgemüt, doch alle innere Weißheit hilft nicht über die angeborene Sterilität hinweg. Die Anerkennung der Vornehmsten? Aber wie hat Goethe über Kleist geurteilt und Grillparzer über Richard Wagner und Hebbel über Nestroy! Nein, Künstler sind nicht zu erkennen an irgend einer Anerkennung und nicht an ihrem Motiv.

Künstler sind zu erkennen an ihrer — Lust!

Papierdüten lassen sich nicht mit Lust kleben, die Additionsarbeiten in den Bureaus der Postsparkasse lassen sich nicht mit Lust besorgen, Weichenwärterdienst kann niemand mit Lust verrichten, und kein Ladenfräulein, kein Schalterbeamter, kein Ministerialaktenwurm, kein regelmäßig funktionierender Ersatz für eine noch nicht erfundene Maschine kann sein Geschäft mit Lust erfüllen. Und wer ist in einer Gesellschaft, deren Grundlage eine seelenmordende Arbeitsteilung ist, nicht Maschine?

Die wenigen, die nicht lebendiger Maschinenersatz sind, die wenigen, denen Lust und Arbeit, Freude und Beruf eines ist, diese einheitlichen Seelen sind die Künstler.

Und darum sind die Schauspieler Künstler. Und darum vor allem sie! Es ist der lustvollste Beruf. Alexander Girardi, dessen höchste Lust es ist, an jedem Abend seine Mitspieler durch so viel unerwartete Scherze so weit zu bringen, daß sie im Lachen nicht weiterspielen können, ist nichts als ein Verbreiter seiner ganz persönlichen, aus innerstem Kern hervorspringenden Lust an der Kindfröhlichkeit der heilen, unbeschwerten Seele. Und Eleonore Duse, deren Augen und Hände ebensoviel von ihrer Lebenstrauer erzählen wie ihre gesungenen Worte, verbreitet im Theater nur ihre persönliche Lust an der edelsten Lebenshaltung, ihre persönlichste Schicksalslust.

„Denn alle Lust will Ewigkeit." Eines der Mittel zu kurzer Verewigung eigener Lust ist das Theater. —

Natürlich: der Beruf sagt nichts, die Persönlichkeit sagt alles. Es gibt so gut Schauspielbeamte, wie es Postbeamte gibt. Die Mediocrität überwiegt. Wo nicht? Wie viele Maler vermitteln ihrer eigenen Augen neue Lust? Wie viele Dichter sagen ihre eigenen Lustgedanken?

Aber das Theater als die primitivste, will sagen: technisch leichteste Methode der Lustverewigung zählt sogar quantitativ viel mehr naiv-künstlerische Repräsentanten als irgend eine Kunst, in der eine kompliziertere

Digitized by Google

Technik auch das Aufkommen komplizierter Kunſtſchwindler begünſtigt. Wer iſt Kunſtſchwindler? Wer ohne Luſt iſt, aber Lüſte imitiert, nachmacht, vortäuſcht.

Gerade die Schauſpieler, auch auf den letzten Dorfſaaltheatern, ſind faſt immer von ihrer Luſt, Spielluſt, erfüllt.

Warum wollen die Schauſpieler ſo gern von einem Schauſpieler beherrſcht ſein? Weil ſie dort die Luſt am Theater als Grundprinzip vermuten, die Fieber der Theaterluſt, die kindliche Freude am Hervorzaubern luſtiger Welten durch Worte, nichts als Worte.

Wehe, wenn einer ans Theater herantritt, leicht gar als ‚Leiter', dem die Luſt fehlt. Solche Theater verdorren. Die Unluſt wird zur graſſierenden Krankheit. Eine eiſige, feindliche Nüchternheit zerfrißt alle Illuſion. Darum verderben Schriftſteller ſo leicht das Theater. Darum haben die Schauſpieler ſo oft ein Recht auf Kritikerverachtung. Das letzte Exempel: Schlenthers Burgtheater. Schlenther, ein graziöſer Stiliſt, ein gewiſſenhafter Germaniſt, durch und durch literariſch, einer, dem offenbar nur das Schreiben Luſt erzeugt, iſt ganz ohne Theaterluſt. Daher ſeine nüchterne Idealloſigkeit. Er hat die Fieber der Schauſpielluſt nie gefühlt und nie geahnt. Daher dieſer gräßliche, anſteckende, freudetötende Geiſt der Unluſt im ganzen Burgtheater, von Kainz hinab bis zum Souffleur. Der luſtloſe Geiſt der kaiſerlichen Hofbureaukratie will korrekte Pflichtbeamte. In ſolchen Perioden des Theaterverfalls werden die ‚Inſtanzen' mächtig, die Künſtler aber, denen das Theater Lebensluſt iſt, werden flüchtig oder penſionsſüchtig und fett.

Leitmotiv für eine Edle/ von Peter Altenberg

Sei, die Du biſt!

Gib Deinem eigenen Schickſal nach, das längſtens Dir gewieſen Deine Wege!

Laſſ' niemanden erſtürmen die unehrnehmbare Burg Deiner eigenen Perſönlichkeit!

Werde nicht ſchwach, Teure, wenn auch hie und da irgend ein Ungläubiger, ein Hundskerl, mißtrauiſch über Dich lächeln ſollte!?!

Sei, die Du biſt! Nicht mehr, nicht weniger.

Aber die ſei! Und in allem und jedem!

Alles, was in Dir ſchlummert, nicht ganz zum Leben gelangte, in Dir träumt, erwecke Achtung im Manne und Begeiſterung und tiefſte Anhänglichkeiten!!

Sie wollen Dir nehmen, es nicht anerkennen, was für ſie zu hoch und unerreichbar iſt! Laſſ' Dirs nicht nehmen! Bleibe, die Du biſt!

Digitized by Google

Das Berliner Theater

Die Direktion Meinhard und Bernauer löſt die Direktion Bonn ab: ſie hat es leicht. Aber ſie führt ſich in einer Woche ein, in der Reinhardts ‚König Lear‘ alles um ſich herum gering erſcheinen läßt: ſie hat es ſchwer. Die Meiſterleiſtung eines Theatergenies mit dem ſoliden Geſellenſtück zweier nützlicher Arbeiter gleichzeitig zu betrachten, hieße dieſes Geſellenſtück unwillkürlich über Gebühr verkleinern: Reinhardt mag warten. Meinhard und Bernauer haben ja auch wirklich andre Ziele. Sie wollen das Berliner Theater, das ehedem zu den populärſten Kunſtinſtituten Berlins gehört hat, wieder zu ſeiner alten Bedeutung und dadurch ihr Schäflein ins Trockene bringen. Worin beſtand dieſe Bedeutung? Für billiges Geld konnten breite Bürgerſchichten ſich abwechſelnd bilden und unterhalten. Vom Stildrama bis zur Poſſe wurden alle Gattungen ziemlich anſtändig dargeſtellt. Aber auch nicht einmal dann, wenn weltberühmte Wanderſpieler dies Durchſchnittsenſemble teils ſprengten, teils hoben, brauchten die kleinen Preiſe vergrößert zu werden. Mitterwurzer bekam für eine Vorſtellung genau den elften Teil eines Kainzſchen Abendhonorars und lockte nicht weniger Volks herbei. Es waren glückliche Zeiten, die allenfalls nach einem umfaſſenden Theaterkrach wiederkehren werden. Bis dahin wird dieſes neue Berliner Theater gewaltig arbeiten müſſen. Es hat ſich nach viel mehr Fronten zu wehren als das alte. Vor zwanzig Jahren gab es nur noch das Schauſpielhaus, das Deutſche, das Leſſing- und das Reſidenz-Theater. Heute gibt es außerdem die Kammerſpiele, das Luſtſpielhaus, das Neue und das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Schauſpielhaus, das Kleine, das Neue, das Trianon-, das Hebbel- und die Schiller-Theater. Heute ſteht das Berliner Theater, um eine Exiſtenzberechtigung und damit eine Exiſtenz zu haben, vor der Aufgabe, doppelt ſo gut zu ſein wie die halb ſo teuern Schiller-Theater, und mindeſtens halb ſo gut wie das doppelt ſo teure Deutſche Theater. Es wendet ſich, ſeinem ganzen Zuſchnitt nach, an ein Publikum, das ſeinen bürgerlichen Glauben an die Gerechtigkeit des Weltlaufs nicht durch eine peſſimiſtiſche Dramatik angetaſtet und ſein Verſtändnis für moderne Regie- und Schauſpielkunſt weder überſchätzt noch unterſchätzt ſehen will. Wenn Meinhard und Bernauer ſich von vornherein dieſer Beſchaffenheit ihres Reſonanzbodens bewußt geweſen ſind, dann ſind ſie mit einer Geſchicklichkeit zu Werke gegangen, die faſt ſchon Künſtlerſchaft zu nennen iſt. Wenn ihnen dieſe Bewußtheit aber gefehlt hat, dann haben ſie einen Inſtinkt bewieſen, auf den ſie ſich auch in Zukunft getroſt verlaſſen können. Sie haben mit drei

Digitized by Google

Stücken begonnen, die die Harmlosigkeit selber sind: in denen auf Regen Sonnenschein folgt; in denen nichts so schlimm gemeint ist, wie es vorübergehend scheint; in denen brave Seelen schließlich ihren Lohn und alle Hänse ihre Grete finden. Und sie haben für diese beifallssichern Harmlosigkeiten eine Spiel- und Inszenierungsweise gewählt oder getroffen, die im großen Ganzen eine annehmbare Mitte hält: die niemals fein genug ist, um die Menge, und selten grob genug, um unsereinen zu verscheuchen. Nicht blos zwei Direktoren hat die alte neue Bühne: zwei Seelen wohnen auch in jedes Brust. Die eine Seele fühlt bei beiden sich zu Barnay hingezogen; die andre kommt von Brahm und Reinhardt her und wirkt zum Guten. Vielleicht, aber auch nur vielleicht, wird es für den Geschäftsgang gerade dieses Theaters am bekömmlichsten sein, wenn beide Seelen sich bekämpfen und keine siegt. An dieser Stelle muß unter allen Umständen gegen die eine und für die andre Partei ergriffen werden.

Auf die Eröffnungsvorstellung der ‚Journalisten' angewendet, bedeutet das, Herrn Arnold Korff als die Verkörperung der einen Seele ablehnen. Herr Korff übersiedelt von einer Bühne, auf der der einzelne Mime vor dem lieben Gott rangiert, in eine Stadt, in der ein Schauspieler für sich gewöhnlich nur dann bemerkt wird, wenn er sich nicht bemerkbar macht. Als zurückhaltender oder zurückgehaltener Ensemblespieler könnte der wiener Herr bei seiner Eleganz, seinem Charme und seiner Sicherheit, mit der Zeit auch uns schätzbar werden. Aber er darf einen kleinen Redakteur der fünfziger Jahre, dem der Dorfjunge noch im Blute und sicher auch in den Kleidern steckt, nicht in eine Figur aus dem Modejournal verwandeln, darf seine Liebenswürdigkeit nicht die Rampe entlang auf beiden Handflächen vor sich her tragen und darf seine Routine nicht dazu mißbrauchen, in den Bolz eine kleine Sonnenthal-Parodie einzulegen. Freytag ist gewiß nicht Ibsen, dessen Gestalten sich und andre keineswegs so charakterisieren, wie sie der Dichter von uns aufgefaßt haben will, sondern so, wie sie sich und die andern, manchmal richtig, meistens falsch, auffassen. Allein auch Freytag, der den Bolz gelegentlich einen Hanswurst nennen und ihn sich selbst nur ein kleines Taschenherz zuerkennen läßt, würde über einen Schauspieler den Kopf schütteln, der auf Grund dieser Aeußerungen Bolz zum flachen Thaddädl verunstaltete. Das Publikum hatte Herr Korff jedenfalls für sich. Aber daß dieses Publikum einen unsichern Geschmack und eine geringe Unterscheidungsfähigkeit hat, daß es also ebenso leicht zur Kunst wie zur Unkunst erzogen werden kann, das bezeugte sein Interesse für Schmock. Herr Meinhard ließ als Darsteller nur seine bessere Seele sprechen. Er tat nichts, um sich lieb Kind zu machen, und gefiel allen. Er gab dem Schmock seine Jugend wieder, die

Digitized by Google

ihm die reifen Charakterſpieler genommen haben, und die er doch braucht. Indem er weder auf unſer Zwerchfell noch auf unſre Tränendrüſen losging, um ſich deſto zuverläſſiger eine lächelnde Sympathie zu gewinnen, bewährte er jene unauffällige Objektivierungskunſt, an der man Brahms Schüler erkennt, und die weiter zu verbreiten Herr Reinhard jetzt Autorität genug haben dürfte. Er hat auch einiges Material. Herrn Dumckes Bellmaus iſt nicht die landläufige Karikatur, Herr Botz hat für den Oberſten Berg eine durchaus norddeutſche Knorrigkeit und Knurrigkeit, und daß von Philipp Piepenbrink kein ebenſo ſtarker Strom von Behagen ausgeht, wie von ſeiner rundlichen Frau Joſefine Dora, das macht Albert Heine für ſchärfere, ſpitzere, ätzendere Rollen noch nicht ungeeignet. Die Geſamtaufführung kann ſich ſehen laſſen. Sie iſt kaum ſchuld daran, daß die Komödie doch bereits bedenklich lendenlahm berührt. Um uns für den altväteriſchen Witz empfänglicher zu ſtimmen, hat man ihn ins Koſtüm ſeiner Entſtehungszeit geſteckt, zu dem nur wiederum die funkelnagelneuen Zimmer nicht recht paſſen. Es iſt nicht ſchlimm. Sehen wir weiter zu. Der Tradition des Hauſes gemäß wird die Direktion den Klaſſikern ....

‚Der Traum ein Leben‘ iſt keine Regietat von Belang. Das iſt nicht Tradition: das iſt Konvention. Um ſich nicht Nachtreterei vorwerfen zu laſſen, hat man auf ‚Ausſtattung‘ verzichtet. Als ob Reinhardts Größe nicht gerade darin beſtünde, daß er jedem Drama ſein Weſen abfragt, und, je nach dieſem Weſen, ausſtattet oder nicht ausſtattet! Den ‚Traum ein Leben‘ hätte er ausgeſtattet. Wenn ſchon im Jahre 1834 das Burgtheater neunzehnhundert Gulden für dieſes Märchenſtück bewilligte, ſo hätte im Jahre 1908 das Berliner Theater nicht weniger darauf verwenden dürfen. Ein lebensdurſtiger Jüngling — obgleich er ſich zum Schluß als echter Oeſterreicher entpuppt, der abends glühende Entſchlüſſe faßt und ſich am Morgen vor den Folgen fürchtet, träumt er doch nicht drei Pappefelſen und ein ſchäbiges Zelt als die erſehnte Herrlichkeit. Hier wäre Prunk nichts weiter als ein vorgeſchriebener Realismus. Ein abgeſagter Feind des Realismus aber hätte den Traum auf irgend eine Weiſe ſtiliſieren müſſen, am beſten ſo, wie es Egon Friedell hier einmal angeraten hat. „Es iſt die Aufgabe der Bühnendarſtellung, auf der einen Seite die Einzelheiten des Traums zur ſinnfälligen Anſchauung zu bringen, und da und dort, wie es die Technik des Theaters verlangt, noch ſtärker zu unterſtreichen, auf der andern Seite den Gegenſatz zwiſchen der Wirklichkeit des erſten und letzten Teils und dem Traumgeſchehen der übrigen Partien in ein möglichſt hohes Relief zu bringen. In den Traumſzenen ſoll deklamiert werden, auch ſollen alle Figuren größer erſcheinen, als ſonſt und möglichſt phantaſtiſche, bunte, fliegende Gewänder tragen. Die Gebärden müßten etwas Stiliſiertes, Weit-

Digitized by Google

ausladendes, Drohendes haben. Nicht blos der Mann vom Felsen, sondern alle Figuren sind Schreckgespenster. Was das Szenische betrifft, so wären die Kulissen und Prospekte des Traums gleichfalls in möglichst kolossalen, grellen und stilisierten Formen zu halten. Auch würde es nicht im geringsten stören, wenn die Bühne während des ganzen Traums in ein fahles, unheimliches Dämmerlicht getaucht wäre." Das Berliner Theater hat sich von diesen und andern Ratschlägen nur ein paar Kleinigkeiten angeeignet. Die Alte im dritten Akt geht nicht einfach ab, sondern wird tatsächlich auf eine absonderliche Weise von den Falten des Vorhangs verschlungen. Die Krieger im vierten Akt rücken wie ein einziges dräuendes Untier auch gegen den Zuschauer, nicht blos gegen Ruslan an. Es ist ein bischen wenig. Warum wird, wenn man schon Wirklichkeit und Traum nicht greifbar unterscheidet, der König nicht erst recht von dem Darsteller des Massud übernommen, da Ruslan doch den kriegerischen Schwiegervater im Bilde seines agrarischen Oheims sieht? Das Berliner Theater hätte diese Identifizierung um so eher nötig, als sein König noch nicht bühnenfertig ist. Er hat allerdings das Pech, von einem Ruslan und einem Zanga flankiert zu werden, die selbst diese einfallsarme, phantasieverlassene Vorstellung in eine künstlerische Sphäre stoßen. Das Paar wird einmal richtig und darum doch nicht minder eindrucksvoll gespielt. Ruslan ist kein jugendlicher Liebhaber und Zanga kein schwarzangestrichener Mephisto. Jener ist ein muskulöser Bauernbursch und dieser eine Spottgeburt aus sehr viel Dreck und höchstens einem Fünklein Fegefeuer. Ruslan heißt Carl Clewing und stellt eine Vereinigung von Intelligenz und Temperament, von Sprechkunst und Gestaltungskraft dar, die in diesem Fach am seltensten zu finden ist. Sein Zanga nennt sich Albert Heine und nimmt mit einer Virtuosität die schwierigen Trochäen, daß keine Silbe, aber auch keine von den Schönheiten verloren geht. Dies Tempo sollte für die ganze Aufführung vorbildlich sein. Es ist nicht soviel dafür getan worden, die Illusion des Traums hervorzurufen, daß die Drehbühne noch obendrein wie eine Schnecke funktionieren und eine lange Bierpause den Abend in zwei Teile reißen dürfte.

Als Balzacs Mercadet ist jener selbe Heine in der Lage, das Sausewindtempo seiner Zunge auch auf die übrige Vorstellung zu übertragen, weil er nicht von der Szene verschwindet, und weil die Szene nicht verwandelt wird. Heine hat sich ganz richtig gesagt, daß die Augenblickserfolge des Gauners nur dann erklärlich sind, wenn es ihm immer wieder glückt, seine Opfer in einen Sturzbach von betäubender Beredsamkeit hineinzureißen. Aber er hat außer Acht gelassen, daß dieser Gauner für uns sehr schnell seinen Reiz verliert, wenn er nur kalten Herzens arme Schächer überlistet, wenn er sich selbst kein bischen an der eigenen Einbildungskraft

Digitized by Google

berauſcht. Leſage hat in ſeinem Turcaret den nichts als gewiſſenloſen, nichts als niedrigen Geldmenſchen geſchildert. Heine hat dieſen Turcaret an die Stelle von Balzacs grotekkerm und romantiſcherm Mercadet geſetzt, der ſich rühmen kann, in den Taſchen der andern ſchon das Geld zu finden, das noch garnicht darin iſt, und ohne deſſen Vorgang Zolas Saccard nicht jahraus, jahrein Millionen verzehren würde, von denen er nie einen Pfennig beſitzt. Bis zu John Gabriel Borkman könnte ein Schauſpieler gehen, um Mercadet reicher, farbiger, moderner zu machen. Heine begnügt ſich mit einer handlichen Theaterfigur vom Range de la Brives, der ihm auch ſchauſpieleriſch gewachſen iſt, da Herr Korff hier alle ſeine Künſte ſpielen laſſen darf. Wenn aber unſer Mercadet die Verantwortung auf die abſchwächende Bearbeitung abwälzt, ſo belaſtet er damit höchſtens dieſe Bearbeitung, ohne ſich zu entlaſten. Ein leerer Text mit Theaterqualitäten iſt ja eher geeignet, ſchauſpieleriſche Meiſterwerke zu fördern, als zu verhindern. Der Freſeniusſche ‚Mercadet‘ läßt an Ärmlichkeit nichts zu wünſchen übrig. Die neue Direktion hat ſich in keine geiſtigen Unkoſten geſtürzt, und man kann es wieder nur bewundern, mit welcher Sicherheit ſie unter den verſchiedenen Bearbeitungen die gefälligſte herausgegriffen hat. Balzac iſt hier der reinſte Optimiſt. Sein gährend Drachengift iſt in die Milch der frommen Denkart umgewandelt. Mercadets ultramajorennes Töchterchen, deren Häßlichkeit dem Dichter der ‚Menſchlichen Komödie‘ dazu dient, den unerſchrockenen Mitgiftjäger de la Brive herabzuſetzen, iſt ein blaßblauer Backfiſch von normaler Niedlichkeit geworden. Der Buchhalter Minard, der dem Vermögen dieſer Julie gleichfalls nachſetzt und aus den Wolken fällt, als ihre Armut nicht mehr zu verbergen iſt, wird hier zum unerſchütterlich getreuen Seladon, der noch dazu im richtigen Augenblick nicht weniger als dreißigtauſend Franken erbt. Frau Mercadet, die zuviel Geld für ihren Putz verbraucht, als daß ſie ſich um dieſes Geldes Herkunft Sorgen machen ſollte, die ſich von ihrem Manne Kurmacher ſchicken läßt, wenn ſie ihm in Geſchäften nützen können — Frau Mercadet iſt bei Freſenius ein bloßer Schemen. Die paar Beſänftigungen ſind ſymptomatiſch. Kein Wunder, daß das Stück dem großen Publikum gefallen hat.

Die drei ‚Eröffnungsvorſtellungen‘ hat ein einziger Regiſſeur, der Mitdirektor Rudolf Bernauer, in wenigen Wochen vorbereitet. Von einundvierzig Schauſpielern, von denen ſich die meiſten nie geſehen, haben ſiebenundzwanzig aufeinander eingearbeitet werden müſſen. Man iſt nicht übertrieben gelinde und ſchmeichelnd gegen den Anfänger, wenn man unter dieſen Umſtänden das Reſultat nicht unbefriedigend findet und im übrigen der Dinge wartet, die da kommen werden, ſobald für eine Aufführung die volle Zeit und Kraft verfügbar iſt.

Digitized by Google

Terakoya/ von Willi Handl

Früher einmal hätte man gefragt: Wozu? Und die Frage wäre — früher einmal — nicht unberechtigt geweſen. Die Internationalität unſrer Bühnen hielt ſich in den Grenzen europäiſchen Fühlens und Verſtehens; und dieſe Grenzen waren von Volk zu Volk noch national verſtärkt. Was von außen kam, überſetzte man: ſprachlich, darſtelleriſch, maleriſch, geſellſchaftlich. Man überſetzte ganz ins Innere des eigenen Weſens hinein, ſetzte mit dem ganzen künſtleriſchen Gut über die Grenze. Japan war noch zu weit; für unſre Seelen vor allem, deren altererbtes, nie revidiertes Gefühl nur einen heiligen und einen grotesken Orient anerkannte: den heiligen in der Bibel und etwa in Tauſend und eine Nacht; den grotesken vor allem im Oſten von Aſien, bei den ſchlitzäugig Gelben, in China und Japan, was damals doch ſo ungefähr dasſelbe war. Den menſchlichen Orient, der irgendwo von den Europäern europäiſch zu faſſen geweſen wäre, gab es einfach nicht. Der fehlte zwiſchen den beiden andern. Nun iſt er gefunden, in der japaniſchen Kultur gefunden. Wir brauchten den weiten Weg garnicht zu machen, Japan kam her — und manchem war es recht peinlich, wie es kam. Wir konnten ſeinem Lächeln, ſeinen Waffen, ſeiner Kunſt und ſeinen Künſten kaum noch widerſtehen. Wir kennen jetzt — nein, die Japaner kennen wir nicht im geringſten! aber wir kennen Japans Kaufleute, Diplomaten, Bilder, Dichter und ſeine fürchterlichen Kriegstaten. Das Land iſt um uns, als ob es europäiſch wäre. Und ſo könnte man denken: nun, die künſtleriſche Weite unſers alten Erdteils iſt eben um die Grenzen eines Volkstums gedehnt worden. Für unſre Theater gibt es eine Einverleibung mehr, eine neue Art von Ueberſetzung. Frankreich, Rußland, England, Skandinavien haben wir bei uns gehabt; jetzt kommt eben Japan hinzu. Wartet ein Weilchen, und wir halten bei China, bei Indien, bei Ovambo.

Nein, ſo weit ſind wir nicht. Und werden, wenn dieſes alte Europa ſeine Seele nicht morgen ſchon radikal gegen eine andre vertauſcht, noch lange nicht ſo weit kommen. Mongoliſch fühlen — könnt ihr das, europäiſche Brüder? Nein, europäiſcher Snob, auch du kannſt es nicht! Trotz Kaufleuten, Diplomaten, Bildern und Gedichten — wir können es nicht. Aus dem einfachen Grunde, weil wir nicht im entfernteſten ahnen, was man dort drüben als menſchlich begreift. Ihr Ethos iſt uns ſo fremd, wie das der Marsleute. Wir dürfen es im beſten Falle mühſelig ſtudieren und interpretieren; erlebt hat es keiner von uns. Was ihnen eine Blüte, ein Zug Vögel, der Rauch über einem Berge ſein kann, das haben unſre Augen ſehen und einſchlürfen gelernt. (Vielleicht auch noch nicht ganz; denn die Sentimentalität, mit der ſich unſer Geſchmack an dieſe Bilder heranſchmeichelt, kommt mir noch immer ſehr unjapaniſch vor.) Aber was bei ihnen heißt: ein Menſch ſein, das iſt uns jedenfalls ſo unbekannt, als

Digitized by Google

hätten wir den Namen dieses Volkes nie gehört. Der japanische Mensch bleibt absolut unübersetzbar. Da ist keine Grenze, die wir, wie die frühern alle, einfach zu überschreiten hätten; dort drüben beginnt das Nichts.

Deshalb hätte man sicherlich — früher einmal — ein wenig erschrocken nach dem Sinn und Zweck einer so unerhört neuen und fremden Veranstaltung gefragt. Denn früher einmal hätte doch alles geglaubt, es handle sich um eine neue Art Drama, um ein neues Volkstum, das uns dramatisch erschlossen werden soll. Heute fragt keiner mehr. Wir wissen schon: es gilt nicht, die japanische Menschheit — denn die ahnt keiner hier drüben — sondern es gilt, japanische Bilder herzuzeigen. Nicht neu Erlebtem, sondern neu Erschautem wird die Bühne aufgetan; die Erlebnisse bleiben alt. Das Drama erscheint nicht um des Dramas willen in seiner eigenen Atmosphäre, sondern um der Atmosphäre willen. Eine ganz andre Grenze ist da überschritten worden; das Dramatische ist selbst der ernsthaften Kunst des Theaters nicht mehr unbedingt vonnöten. Die Technik des Plastischen und Pseudoplastischen, des Malerischen und Zeichnerischen hat sich zu so unbändiger Ueppigkeit entwickelt, daß sie gewaltsam auf neue Gebiete drängt. Die Dichtung kann ihr beiweitem nicht nachkommen, und wir stehen vor einer Fülle von Künsten und Kunstfertigkeiten, die brach liegen müßten, erlaubte man ihnen nicht dann und wann, sich irgendwie abseits vom Dramatischen, oder um das Dramatische herum, nach ihrer eigenen Art zweckvoll nützlich zu machen. Kunsthandwerk: Gegenstände zum täglichen Gebrauch, aber nach künstlerischen Ideen gefügt und geziert. Zum Beispiel, wir brauchen einen Moment außerordentlicher Ergriffenheit; den brauchen wir Publikum ja immer. Ist diese als Moment eines großen, ganzen Dramas, das Blut von unserm Blute hält, aus irgendwelchen Gründen nicht aufzutreiben, so gebt sie uns in handlicher Form zum praktischen Gebrauch, als einzelnes Stück, aber schmuck, neuartig und im gediegensten Material, geb sie uns, wenn sie in eurer Kunst gerade nicht zu haben ist, in euerm Kunsthandwerk. Laßt Herrn Kayßler einen Vater spielen, der das Kästchen mit dem Haupte seines geopferten Sohnes langsam auftut. Er spielt es wunderbar ergreifend; allzu langsam vielleicht, mit allzu innigem schauspielerischen Entzücken an jedem kleinsten Detail. Aber in jedem kleinsten Detail auch voll Größe, voll Tiefe, voll Adel. Nur von Novelli hat man noch so aufwühlende Mimik gesehen. Hier ist Schmerz von unserm Schmerz; ein ganz gewaltiger und ganz europäischer Moment. Wo bleibt denn Japan? Ach ja, man erzählt uns hinterher, dieser Vater habe aus innerpolitisch japanischen Gründen eingewilligt, daß sein Sohn für den Sohn des Königs geopfert werde. Habe nicht nur eingewilligt, sondern seinen Sohn zu diesem Opfer ausersehen; und die Mutter sei wissentlich mit im Plan gewesen und habe das Kind mit eigener Hand an das Schlachtschwert geführt. Aus innerpolitisch japanischen Gründen. Da hört natürlich Europa auf. Man faselt was von uralter Vasallentreue, von besondern Ideen des Kaisertums und bleibt dabei im Herzen so unangenehm erstaunt, als

Digitized by Google

hätte man keine Spur von japanischer Bildung. Mit den Augen der Seele sieht man nichts als diesen Vater und seinen langsam zehrenden, furchtbar beherrschten Schmerz um den erschlagenen Sohn. Ein wahrhaft dramatischer Moment und für uns Publikum wohl zu brauchen. Aber ohne irgendwelche dramatische Verbindung, die uns noch menschlich anginge. Da tritt nun das Kunsthandwerk her und gibt ihm die handliche Form schmuck, neuartig und in gediegenem Material. Und da, wo nur mehr unser körperliches Auge zu sehen, nur unsre Sinne zu ergreifen haben, können wir schon ganz keck japanisch werden; und werden es mit Begeisterung. Bewundern diese zarten, schönen Farben, die süße Schlankheit dieser Linien, das Zittern und Ineinanderspritzen der bunten Lichter, den seltsamen Fall der Gewänder; saugen die Atmosphäre japanischer Kunst. Seht, das liebliche Trippeln, Sichneigen, Hinkauern der Durieur, wie unnachahmbar echt! Seht die schmale, hart ausgereckte Figur des Herrn Abel, seinen ergrimmten Mörderschritt! Und hört das rührend feine Vogelgezwitscher der Eysoldt, in dem die verhallte Blumensprache der Sada Yacco wieder auflebt! Hört nur; die Worte bleiben ja unverständlich, aber was tuts? Was kümmert euch die Sprache einer Mutter, die das Unaussprechliche getan hat und beklagt? Für euch ist sie ein rührender kleiner Vogel, der bänglich zwitschert, ein japanisches Ornament für das Gehör. Wie wunderbar fein und duftig ist diese Technik japanischer Linien, Farben, Tönungen, wie tief ergreifend (und langgezogen) ist jener dramatische Augenblick! Wir könnten eines ohne das andre gar nicht gebrauchen, so klug und geschickt sind sie ineinandergearbeitet. Kunsthandwerk. Das Theater zeigt, was ihm heute alles schon über das Dramatische hinaus gelingt. Man muß das bewundern; aber muß beileibe nicht glauben, daß man ein japanisches Drama, ins Deutsche übertragen, erlebt habe. Denn wir können nun einmal nichts Japanisches erleben, wir Europäer. Dem Theater ist diese Erweiterung seiner sinnesättigenden Künste (die Reinhardts Namen zu einem geschichtlichen machen wird) ein unermeßlicher Vorteil. Es ist nun gerüstet und bereit, das neue Drama unsrer neuen Welt zu empfangen. Es wartet, wir warten. Aber kein Griff in fernste Fernen zwingt uns das neue Drama herbei. Wir sind, trotz Japan und Kunsthandwerk, zu warten gezwungen, bis es von selber kommen will.

Als müßte noch ein Beweis dafür sein, daß diese japanische Atmosphäre für unser Theater unbrauchbar ist, wenn sie nicht ein dramatisches Gebilde von rein europäischer Menschlichkeit umwebt, war (in den Kammerspielen) vorher ‚Kimiko' von Herrn von Gersdorf zu sehen. Er ist ja kein wirklich japanischer Dichter; aber er war bemüht, einen angeblich japanischen Gedankengang in Verse von gutem Schliff zu bringen und in bewegtem Zwiegespräch lebendig zu machen. Es mißlang vollständig. Der Gedanke blieb uns fremd und tot, die sichtbaren Bilder blieben Bilder. Nichts lebte in uns mit. Die Ueberredung der Farben, der Linien, der wohlgesetzten Worte vermag da nichts. Unsre Seelen können nun einmal nicht hinüber.

Digitized by Google

Roſa Bertens/ von Julius Bab

Die beiden Stile, deren Nebeneinander-, Gegeneinander- und Ineinanderſtrömen wohl von Anbeginn den weſentlichſten Teil der Geſchichte der neuern Schauſpielkunſt füllt, bezeichnet man vielleicht am beſten als den diſtanzierenden und den identifizierenden Stil. Dies ſcheinen mir nämlich die großen prinzipiellen und in divergierenden Naturen ſtets neu erzeugten Gegenſätze: die Kunſt des Schauſpielers, der zwiſchen ſich und ſeine Schöpfung ein diſtanzierendes Bewußtſein ſtellt, der noch im Spiel mehr der meißelnde Bildhauer als die belebte Statue ſelbſt erſcheint, der durch die klare Gewalt ſeiner Arbeitsart den Zuſchauer bezwingen will — und jene andre Kunſt, in der Schöpfer und Geſchöpf eines geworden ſind, in der der Künſtler nichts von Leib und Seele draußen behält, außerhalb des Werkes, und in der uns der Anhauch eines ganz lebendigen Geſchöpfes überwältigt. Dieſe beiden Stile ſind wie alle polaren Kräfte in der Geiſteswelt keine ausſchließenden Gegenſätze; vielmehr können ſie beide in Abſolutheit nicht beſtehen; ſie müſſen einander durchtränken, und der diſtanzierende Künſtler kann ſo wenig ohne Momente voller Hingabe uns ergreifen, wie der ganz hingegebene Menſchendarſteller zu einer reinen Wirkung gelangen könnte, wenn nicht in irgend einem Punkte ſeiner Produktion ein freies geiſtiges Abſtandnehmen und Meſſen ſtattfände. Und trotzdem ſcheint mir das Vorwiegen der einen oder der andern dieſer zwei Geſtaltungsarten das ſtärkſte Unterſcheidungsmerkmal für den Stil ſchauſpieleriſcher Leiſtung. Alle Unterſchiede zwiſchen dem klaſſiſch ſchönen und dem modern realiſtiſchen Stil, zwiſchen Pathetikern und Veriſten, Rhetorikern und Mimikern — all dieſe Unterſchiede ſcheinen mir ſekundär oder brüchig, an jenem Grundunterſchied gemeſſen. Der Naturalismus der einen Generation kann der andern ſchon ſteifer Stil ſein; was mein Ohr als pathetiſche Steigerung empfindet, iſt einem andern vielleicht natürlicher Rhythmus jeder Rede. Aber jeder Zeit und jedem Geſchmack wird ein Unterſchied fühlbar: zwiſchen dem Schauſpielkünſtler, der in die planvoll vorgebildeten Formen ſeiner Töne und Geſten zuletzt die Kraft der Nachempfindung einſtrömen läßt, zuweilen ſich wohl bis zur leidenſchaftlichen Ekſtaſe erhitzend — und zwiſchen dem Menſchendarſteller, deſſen Nerven im Rauſch der Verwandlung erzittern, der in jeder Rolle wahllos ſeine geſamte Lebenskraft neu auslebt und dem (wenn er ein Meiſter iſt!) es nur eben durch die ſtrenge Zucht ſeiner Vorarbeit gelingt, Töne und Geſte ſoweit mit planvoller Verſtärkung und Abſchattung zu rüſten, wie es die Wirkungsbedingungen der Bühne fordern.

Dies ſind die zwei tief verſchiedenen Arten von Schauſpielerei geweſen zu jeder Zeit, dies kennzeichnet den Abſtand von Pius Alexander Wolf und Ludwig Devrient ſo gut wie den zwiſchen Sarah Bernhardt und der Duſe. In unſern Tagen neigen wir, zumal in Deutſchland, ſtark dazu, der

Digitized by Google

identifizierenden Schauspielerkunst etwas wie Alleinberechtigung zuzusprechen; zum mindesten ist unser Gefühl bereit, den voll und toll besessenen Schauspieler, der nicht nur Sprecher und Mime, der ganz der Erleber seines Parts scheint, höher zu werten, ihn ‚echter' als den andern distanznehmenden zu nennen. Vielleicht kommt dies zum Teil daher, daß der schlechte Schauspieler, der ohne innere Hingabe an den Geist einer Rolle, an ihren einzelnen Momenten Effektkunststückchen verübt, dem distanzierenden Schauspieler mehr als dem ganz in die Gestalt hingeschmolzenen zu gleichen scheint. In Wahrheit aber besteht ein tiefer Unterschied zwischen solcher unfreiwilligen Kluft, die die Armut einer Komödiantenseele vom Reichtum des Lebens, den sie andeuten will, trennt, und zwischen dem klaren Abstand, den eine ernste, innerlich reiche und mächtige Kunstübung zwischen sich und ihr Werk legt. Die Wahrheit ist, daß die distanzierende Art der Schauspielkunst weder über noch unter jener andern Form rangiert, daß dies Stilprinzip keinen Wert an sich begründet, daß es wie dem leersten Pfuscher, so auch dem größten Genie dienen kann, und daß auf diesem Wege Persönlichkeiten von geistigem Hochwuchs, seelischem Adel und tiefer Leidenschaft gewiß nicht dasselbe, aber ebenso Großes zu offenbaren vermögen wie auf dem Wege der vollen Selbstverwandlung. Gerade weil es unserm deutschen Gefühl leicht begegnet, daß wir nur den Künstler für berechtigt erachten, der sich ganz rückhaltslos im Mysterium des Schaffens zu verlieren scheint, darum gerade ist es gut, unser Augenmerk auf eine Frau zu lenken, die uns mehr als irgend ein andrer Bühnenkünstler heute in Deutschland beweisen kann, wie vieles und wie großes auch der distanzierenden Schauspielkunst möglich ist: Rosa Bertens.

Warum ich Rosa Bertens der distanzierenden Schauspielkunst zuweise (im Gegensatz zu jener, die sich mit ihren Gestalten identifiziert), wird jeder fühlen, der diese Künstlerin einige Male sah, und jeder verstehen, der sie einmal in Rollen sah, die einen Vergleich etwa mit einer Schauspielerin wie Else Lehmann zulassen. Rosa Bertens gestaltet durch das Wort, das mit Meisterschlägen einen Sinn heraustreibt, durch Gebärden, die diesen Sinn fördern helfen, durch ein Mienenspiel, das lachend oder weinend, mit großer Kraft gleichsam die letzte Frucht des herausgetriebenen Sinnes bricht — Else Lehmann ist einfach da, steht vor uns, und Worte, Gebärden und Mienen, Lachen und Weinen sind nur einzelne, zufällig faßbare Zeichen aus jener unzählbaren Fülle unfaßbarer Wirkungen, die ein Leben in seinem völlig kontinuierlichen Ablauf zu uns überströmen läßt, ein Leben: atmend und wandelnd, blickend und lächelnd, schlummernd, wachend, verstört, wild — lebend. Man denkt mit hoher Bewunderung: wie hat Rosa Bertens diese Frau gestaltet! und man fühlt mit tiefer Bewegung: wie herrlich war die Else Lehmann an diesem Abend. Zwischen Rosa Bertens und ihren Gestalten liegt ein wissender klarer Wille zum Ziel der Gestalt. Jeden Einzelmoment scheint sie weniger nach seinem individuellen Lebensgehalt als nach seiner Bedeutung für dies Ziel zu erfassen, und so gibt sie

Digitized by Google

ſtatt eines lebendigen Menſchen den Sinn eines Menſchenlebens — ſeinen letzten Gehalt. Dies iſt weniger und iſt mehr. Eine Frage des letzten Geſchmackes wird hier geſtellt, die auch in andern Künſten ſich aufdrängt. Mancher liebt Verlaine mehr als Baudelaire, ſpürt ſich Liliencron näher als Dehmel — der mag auch die Lehmann höher ſtellen als die Bertens. Aber er vergeſſe nicht bei ſolch ſubjektivem Entſcheide, dieſer andern Lebensart der Kunſt ſeine Ehrfurcht zu bezeigen, denn ſie hat ſich hier in elementarer Größe offenbart.

Dies nämlich iſt das Merkwürdige und Lehrreiche, das uns der Fall der Roſa Bertens offenbart: die Zurückhaltung dieſer Diſtanzierenden iſt keine Gefühlskälte, ihre Geiſtigkeit iſt kein blutloſer Intellektualismus. Eine große Leidenſchaft kann ſich auch dieſer Form der Schauſpielkunſt bemächtigen, das heiße Temperament ſtarker Perſönlichkeit kann auch auf dieſem Wege zum Ziel ringen. Bewußtheit in der Kunſtübung bedingt ja keineswegs kühle Verſtandesmäßigkeit. Nur daß ſtatt der leidenſchaftlich hingebenden Einfühlung ein trotzig kritiſcher Wille die Natur ergreift, daß die Glut des innern Antriebs mehr mit verzehrendem Feuer als mit erlöſender Wärme den Stoff ergreift: das bedingt Bewußtheit im allgemeinen. Und ſo iſt es auch bei dem ſtarken und großen Naturell der Roſa Bertens. Sie bringt den Beweis, daß der diſtanzierende Stil, in der Hand einer wahren Perſönlichkeit, jeden Stoff ergreifen, jede Aufgabe in ſeiner Art löſen kann. Obwohl dieſer Stil in erſter Linie die Kunſt eindringlichen Sprechens iſt, iſt er doch keineswegs auf ſpitzige Salonkonverſation oder ſentenziöſe Schillerdeklamation verwieſen, iſt er keineswegs vom großen Bereich wahrhaft lebendiger alter und neuer Dichtergeſtalten ausgeſchloſſen — wie ſeine Verächter wohl glauben möchten. Allerdings muß dieſer Stil ſeinen reichſten Nährboden in der franzöſiſchen und franzöſiſierenden Dramatik haben, deren tiefſter Zug es iſt, daß (im Gegenſatz zum germaniſchen Drama) der einzelne Satz geiſtvoll direkt auf den Sinn des Ganzen zielt (ſtatt irgendwie das individuelle Leben des Sprechenden zu ſpiegeln). Hier iſt der diſtanzierende Schauſpieler, der durch die Geſtalt hindurch auf eine geiſtige Wirkung zielt, im ſelbſtverſtändlichen Beſitz; aber wenn es ihm nur ſein Temperament geſtattet, kann er darüber hinaus jede Geſtalt ergreifen, auch die vollebendigſte, ſo ſie nur einer geiſtigen Pointierung zugänglich bleibt.

Da iſt nun der Entwicklungsgang von Roſa Bertens höchſt charakteriſtiſch. Ihre hauptſtädtiſchen Erfolge haben am Reſidenztheater begonnen: ſie iſt bei Dumas und Sardou berühmt geworden, weil ſie mit einer ungewöhnlichen Verve die Pointenſätze hinzuſchleudern, die Pointenempfindungen zu mimen verſtand. Dann zeigte es ſich, daß ihre Sprechkunſt auch tiefern, ſeltenern Sinn zu bewältigen, ihre Gebärden ſtärkere, verwickeltere Erſchütterungen malen konnten — und eines Tages ſtand ſie vor uns und preßte den wilden Haß Strindbergſchen Geiſtes, den Zorn Ibſenſchen Sinnens, den Leidensſchrei Hauptmannſchen Mitleidwerbens in die ſcharfe Form ihrer Kunſt. Da war ſie eine gefeierte Verfechterin der Modernen, der Neuſten,

Digitized by Google

der Revolutionäre. Und noch ein Tag: da wuchsen ihre Gebärden über Menschenmaß, und ihre Worte ballten sich zur Wucht sakraler Betonung, sie stand da als Kassandra, Klytaimnestra, Medea — eine Heroine voll Gegenwartsblut. Einen ganzen Weltkreis dramatischer Aufgaben hat sie so durchschritten — und doch blieb ihre Kunst überall dieselbe. Nur die Mittel mochten an Stärke gewonnen haben: ihr prachtvoll tiefes, kerniges Organ bekam immer reichere Fülle; der Ton, mit dem es oft schrillend abbricht, wuchs vom Zischen des Salonschlängleins zum gefährlichen Drohen gereizter Tiermenschlichkeit, zum dämonischen Schrei der gottgequälten Prophetin; die mannhafte Wucht ihrer festen, scharflinigen Bewegungen steigerte sich zu plastisch monumentalen Wirkungen. Aber bildend blieb derselbe Geist, der Geist, der den Sinn einer Rolle mit leidenschaftlichem Elan ergreift und diesen Sinn wie eine leidenschaftlich geliebte Sache mit einer fast advokatorisch zu nennenden Energie durchficht! Jeder Satz muß zum Zwecke dienen: jede Betonung schneidet ein wie ein Meißel in den Block, und jede Bewegung ist von höchster Zweckmäßigkeit, fest zufahrend, das Eisen weiter zu treiben. Schlag fällt auf Schlag, es ist, als sähen wir in einem Sturm von leuchtender Arbeit die Funken fliegen, Splitter fallen — dann ists herausgemeißelt das Bild, und vor uns steht in fast erschreckender Klarheit die naive Tierbosheit eines Strindbergweibchens, die übermenschliche Qual einer äschyleïschen Seherin, die stammelnd wilde Todesangst der Hofmannsthalschen Königsmörderin. Freilich, der Anblick dieser stahlscharfen Hammerarbeit hat unsern Geist mit einer unentrinnbaren Luft von Bewußtheit umgeben; wir sind wach, wir sind nicht mit Thekla oder Kassandra zusammen gewesen — ja eigentlich auch mit Rosa Bertens kaum. Aber wir haben einer wundervollen Arbeit zugeschaut, und ihr letztes Resultat hat uns mächtig erschüttert.

Denn eines erschüttert an dieser distanzierend geistigen Kraft doch mit blutvoller Unmittelbarkeit: die leidenschaftliche Energie, mit der die Arbeit angegriffen ist; aufrührend und befeuernd wirkt diese Fülle roter Lebenskraft und robusten Lebenswillens an sich; diese Fülle, die dem ganzen Werk der Bertens den Elan gibt, wir spüren sie immer hindurch. Die verwehende Wehmut ungewisser Stimmungen, als das Halbtonige, Unwägbare des Lebens, geht nicht von ihr aus: auf höchste Bestimmtheit arbeitet all ihre Kunst. Sie ballt die Worte, daß sie förmlich körperhaft greifbar dastehen, sie macht die Gebärde wie ein Wort deutlich beredt — aber die klare, wegsichere, freudige Kraft, mit der sie das tut, hat etwas elementar Wildes, fast Berauschendes. Dies ist der wichtige Unterschied zwischen der Bertensschen Kunst und dem Wesen der Gertrud Eysoldt etwa, deren gleich distanzierende Kunstarbeit man von einer etwas müden, ein wenig böhnischen Skepsis geleitet fühlt, und die deshalb weit geistiger, blutloser wirkt als die Bertens. Neben einer Lehmann freilich wirkt die Bertens blutleer, fast wie eine Idee neben einem lebendigen Leib. Denn dort strömt ja aus allen Einzelmomenten der Gestaltung das Aroma unmittelbaren Lebens,

Digitized by Google

das hier erſt das Ganze der Leiſtung auswehen läßt. Aber trotzdem darf kein Rangunterſchied errichtet werden — denn es gibt Aufgaben genug in den Werken ſtarker, aber eindeutig wollender Theaterſchriftſteller und großer, in rein dekorativen Linien arbeitender Bühnendichter, die in der nervös advokatoriſchen und durchgeiſtigt repräſentativen Kraft einer Bertens entſprechendere Vermittlung finden, als die noch ſo geniale Vitalität einer ganz hingegebenen Künſtlerin zu leiſten vermöchte. Und es gibt andre Aufgaben, wo beide Geſtaltungsarten nebeneinander beſtehen können: war die Lehmann im letzten Akt der ‚Weber' ein leidendes Weib, deſſen Verzweiflungsſchrei uns ans Herz griff, ſo ſchuf die Bertens aus der Rolle der Luiſe Hilſe einen Dämon des fanatiſchen Klaſſenkampfes, eine grandioſe Verkörperung des noterzeugten Haſſes. Und wenn im Stil einer Lehmann Shaws Frau Warren als eine rührendkomiſche Menſchlichkeit in ihrem Echten und Theatraliſchen wirken würde, ſo ſetzt die Bertens den Geiſt des anklagenden und ſpottenden Autors gleichſam mit unmittelbarer Wucht aus der Geſtalt heraus vor uns hin. Es iſt klar, daß es auch Rollen geben muß, die durch ſolche bewußte Diſtanzierung zu Schaden kommen, deren Seele ſich nur dem völlig Hingegebenen erſchließt. Dort überall wird die Kunſt der Bertens im Nachteil ſein.

Aber dies ändert nichts an der Tatſache, daß der diſtanzierende Stil in der Schauſpielkunſt volle Daſeinsberechtigung hat und daß er zu größten Taten fähig iſt, wenn in ihm ein ſo großes Temperament, ein ſo ſicherer Kunſtintellekt ſich auslebt, wie Roſa Bertens ſie beſitzt.

Die Sprache des Operntextes/

von Georg Caſpari

Im londoner Covent-Garden-Theater ſowohl wie in newyorker Opernhäuſern iſt es ſchon ſeit Jahren üblich, jede Oper in der Sprache ihres Komponiſten aufzuführen. Man ſingt Wagners Muſikdramen und Glucks ‚Armida' deutſch; Verdi, Donizetti, Puccini italieniſch; Bizet, Maſſenet, Saint-Saëns franzöſiſch.

Dieſe Sitte, die eigentlich beinahe ſelbſtverſtändlich ſein ſollte, wäre an den deutſchen Opernbühnen der Nachahmung wert. In Berlin iſt ein Verſuch äußerſt glücklich ausgefallen: ‚La Traviata' hält ſich ſeit einer Reihe von Jahren — im Gegenſatz zu früher, wie Statiſtiken ergeben haben — ſtändig im Repertoire unſrer Hofoper und wird von Anfang bis zu Ende italieniſch geſungen. Das iſt für Sänger und Hörer gleich angenehm.

Man kann wohl ſagen, daß jeder gut ausgebildete, nicht nur auf Wagnerſche Partien abgerichtete Sänger der italieniſchen Ausſprache ſo weit mächtig iſt, daß er eine italieniſche Arie beſſer in dieſer als in deutſcher

Digitized by Google

Sprache zu singen vermag. Auch lassen fast alle Gesangslehrer Studien in italienischer Sprache treiben, und die meisten Konservatorien haben italienischen Unterricht eingeführt, weil diese Sprache an sich, infolge der Fülle der Vokale und der Weichheit ihres Klanges, zum Singen so sehr viel geeigneter ist als die deutsche. Dazu kommt nun aber, daß eine der Musik künstlich angepaßte Uebersetzung weniger leicht ins Gehör übergeht als das Original, in dem sich Wort und Ton von selbst decken. Daß man gerade bei der ‚Traviata' auf die ursprüngliche Form zurückgriff, lag wohl mit daran, daß den Beteiligten die Uebersetzung denn doch gar zu parodistisch erschien und sie den Schlendrian nicht mehr ertragen konnten. Es ist auch keine Frage, daß Gregors Versuch, eines der Kleinode Verdis, den ‚Maskenball', neu zu beleben, daran scheiterte, daß er nicht die italienische Oper, sondern den deutschen Text aufführen ließ. So mußte sich Maria Labia, die die Partie der Amelia auf italienisch sicher mit Leichtigkeit bewältigt hätte, mit der deutschen Sprache abquälen und verlor dabei die Herrschaft über ihren Gesang; so versagte Naval, der immer, wenn er Gelegenheit hat, auf italienisch und französisch zu singen, triumphiert, aber seinen warmen ‚Schmelz' einbüßt, sobald er deutsch singen muß. Es geht nicht ihm allein so. Selbst Emmy Destinn schien in den unvergessenen ‚Aida'-Aufführungen mit Caruso an den Stellen neue Kraft zu schöpfen, an denen sie sich mit dem Gast zusammen der italienischen Sprache bedienen durfte.

Man verlangt nun in Deutschland noch dazu eine deutliche Aussprache dieser grotesken, mit der Musik in keinem Zusammenhang stehenden Uebersetzungen. In der ‚Traviata' heißt eine der bekanntesten Stellen: Di, quell' amor, ch'è palpito del l'universo intero, misterioso. Auf deutsch wird diese Stelle gesungen: „Liebe, ach Liebe, allmächtiges Gottesherz (allmächtig mit á—á oder mit dem Ton auf i), da—as die ganze Welt be——weget!! Im ‚Rigoletto' ist ‚La donna é mobile' auf deutsch auch nicht annähernd wiederzugeben. Das eine Wort ‚trügerisch' für das ‚mobile', das eben absichtlich im Einklang mit ‚donna' gesetzt ist, zerstört die Phrase, erfordert eine Mundverschiebung, die die nötige Leichtigkeit und das vorgeschriebene ‚Brio' unmöglich machen.

Ich habe nur zwei bekannte Stellen zitiert, um anschaulich zu machen, was wir von unsern Sängern verlangen und wie wir uns den Genuß an Verdi selber verringern. Die Beispiele lassen sich beliebig lange fortsetzen. Man kann dabei eines gewissen Widerwillens über die Art, wie das Original vergewaltigt wird, nicht Herr werden. Es kommt hinzu, daß leider in Deutschland die Sänger immer seltener werden, die den belcanto beherrschen. Gepflegt wird er eigentlich nur noch in Wien. Das Trio Selma Kurz, Slezak und Demuth weiß ‚Maskenball' und ‚Troubadour' sogar in deutscher Sprache erträglich zu machen, allerdings unter einem italienischen Dirigenten. Denn daß die italienische Sprache allein noch keine gute Vorstellung ergibt, hat der unglückselige ‚Rigoletto' an der berliner Hofoper gelehrt, der aber so ungenügend vorbereitet war, daß ich ihn nicht

Digitized by Google

als Widerlegung des Prinzips, Opern nur in der Originalsprache aufzuführen, auffassen kann. Unser Opernhaus hätte es, umgekehrt, leichter als andre Bühnen. Wir haben jetzt bereits fünf amerikanische Sänger und Sängerinnen, die für erste Partien in Betracht kommen (Farrar, Rose, Maclennan, Easton, Griswold). Alle fünf haben sicher früher italienisch singen gelernt als deutsch, und alle würden ihre Stimmittel freier in italienischer Sprache anwenden können als in der deutschen, die, an sich eine schwere Sprache, ihnen doppelte, dreifache Schwierigkeiten bereiten muß. Singend können sich diese Herrschaften in deutscher Sprache doch nicht verständlich machen, also wähle man von den Uebeln das kleinere und lasse sie italienische Opern italienisch singen.

Aber man gebe auch französische Opern (es kommen ja nur noch wenige in Betracht) auf französisch: vor allen ‚Carmen'. Gregor hat versucht, die in unserm Opernhaus gebräuchliche Uebersetzung zu verbessern, ist aber der Schwierigkeiten nicht Herr geworden. „Mich dünkt, sollt' passen Wort und Ton": diese Forderung hat Bizet, wie wenige, erfüllt. Auf deutsch dagegen ist Don Josés Des-dur-Arie eine Qual. Und gar die arme Micaëla! Wie müssen sich alle Sopranistinnen mit dem Wort ‚Schmuggler' abmühen, das sich so gar nicht singen läßt. Auch ‚Samson und Dalila' — in Wien wird diese Oper jetzt auf französisch vorbereitet — verliert unendlich in deutscher Sprache; besonders die chromatische Dalila-Arie wirkt abstoßend, während sie auf französisch von unwiderstehlichem Parfum ist. ‚Les adieux de Manon' sind auf deutsch wirkungslos, und wiederum muß ich an Navals Ringen mit dem übersetzten ‚Werther' denken. Und wie ist es mit Gounods ‚Margarethe'? Diese Oper steht seit fünfzig Jahren auf dem Spielplan jeder, auch der kleinsten Opernbühne. Trotz dem Text — denn es ist keine Frage, daß den Deutschen die Verballhornung der Goetheschen Dichtung zu tragen peinlich ist. Aber wenn sich die Musik schon ins Ohr des Laien schmeichelt, so versichert auch der Musiker von Fach, daß die Partitur zu den feinern Arbeiten gehört und eine Anzahl ausgesuchter Leckerbissen enthält. Je mehr man nun also diese Oper in Deutschland auf die musikalische Wirkung allein stellt, um so künstlerischer und zweckentsprechender handelt man an ihr. Wie sehr erleichtert es die nasale französische Sprache, die Schwierigkeiten der Gounodschen Musik zu überwinden, die Schmelz und Zartheit und viel legato, besonders in den hohen Stimmlagen, verlangt. Jeder, auch der nicht ausgebildete Sänger kann den Versuch machen. Man vergleiche den Text der Cavatine:

Salut demeure chaste et pure
Où se devine la présence
d'une âme innocente
et divine.

Auf deutsch:

„Gegrüßt sei mir, o keusche (eu!) Stätte,
Von banger Lust erfüllt ich dich betrete,

Digitized by Google

Stilles Aſyl der frommen Einfalt,
Voll ſüßen Zaubers Allgewalt."

Dieſe Ueberſetzung iſt ebenſo unſinnig wie für den Geſang unbrauchbar.

Aber das Publikum wird nun ſagen: Ja, da verſtehen wir ja gar nichts mehr vom Text. Aufrichtig: Was habt ihr bisher davon verſtanden? Beim Ziergeſang geht das einzelne Wort ſo leicht verloren, daß ſelbſt kluge Dirigenten verſichern, die Handlung des ‚Troubadour' niemals enträtſelt zu haben. In der berliner Aufführung von ‚Madame Butterfly', zum Beiſpiel, war Fräulein Farrar, genau ſo wie ſpäter Fräulein Easton, weniger zu verſtehen als in London die Deſtinn, die italieniſch ſang.

Bei dieſer Gelegenheit läßt ſich übrigens, abgeſehen davon, daß eine ſolche Opernvorſtellung einen großzügig internationalen Charakter bekäme, überdies etwas zur Hebung des Fremdenverkehrs, wie es jetzt heißt, beitragen. In unſerm Opernhauſe erhält man für zwanzig Pfennige ein Heftchen von ſchlechtem Papier und Druck, das häufig die richtige Beſetzung für den Abend angibt, daneben oder hauptſächlich aber die Lokale, in denen der Parkettbeſucher eſſen kann. Der Einheimiſche pflegt nun allein zu wiſſen, ob er bei Hiller, Adlon oder Borchardt lieber ißt, und die Hotel-Portiers unterrichten den Fremden über ſolche Fragen viel beſſer als die General-Intendantur der königlichen Schauſpiele. Wie wäre es alſo, wenn man den Beſuchern, deutſchen wie fremden, ſtatt in die Gaſthäuſer der Reichshauptſtadt in die Handlung der aufzuführenden Oper den Weg wieſe? In Paris beſteht ſeit Jahren dieſe Sitte, ſelbſt in den kleinern Boulevard-Theatern. Es gibt Ausländer, die in der deutſchen Sprache genügend bewandert ſind, um leſend eine ſolche Inhaltsangabe, aber nicht genügend, um hörend die Handlung einer Oper zu verſtehen. Dieſes Syſtem der kurzen Inhaltsangabe würde ſich auch für die übrigen berliner Theater — die Schiller-Theater haben es ja eingeführt — empfehlen. Dann dürfte wohl der Wiedergabe italieniſcher und franzöſiſcher Opern in ihrer Originalſprache nichts mehr im Wege ſtehen. Die rein künſtleriſchen Vorteile fallen ja auch zu ſchwer in die Wagſchale. Eine Umfrage ſollte über dieſe Anregung weitere Klarheit ſchaffen.

Heinrich von Kleiſt/ von Wilhelm Herzog

(Schluß)

Ewig ungenügſam, ewig unzufrieden mit ſich ſelbſt, in fürchterlicher Qual, bei überreizter Spannung der Kräfte, von einer fieberhaften Unruhe verzehrt, immer nach dem Höchſten ſtrebend — und es doch nie erreichend — ſo jagte er ſeinem Ideale nach. Und was war ihm dieſes Ideal? Ein Werk zu ſchaffen, ganz im Einklang mit ſeinem Leben, ganz aus ſich heraus geboren, mit allen Eigentümlichkeiten, allen Faſern, allen

Digitized by Google

Flecken, mit allen Schwächen, mit allem Häßlichen und mit der Schönheit und Reinheit seines Wesens, ganz subjektiv und doch ein Gebilde von allgemeiner Gültigkeit, dessen psychischer Reichtum, dessen strenge Architektur die umfassendste Objektivität wiederspiegeln müßte. „Denn", so ruft er den Epigonen zu, „die Aufgabe, Himmel und Erde, ist ja nicht, ein andrer, sondern Ihr selbst zu sein, und Euch selbst, Euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen.

Und in unablässigem Ringen mit der Form schuf er Werke, die — mit gewaltiger künstlerischer Kraft erzeugt — sein Eigenstes und Innerstes zur Anschauung bringen. Wie sich uns Rousseau in seinen ‚Confessions' in hüllenloser Nacktheit zeigt, wie er alle Fehler, alle Lügen, alle Laster seines Lebens wahrheitswütig bekennt und uns dadurch ein gewaltiges menschliches Dokument hinterließ, so offenbart sich uns auch die im Leben so zurückhaltende, so verschlossene Seele seines Jüngers in allen Werken, die er schuf. Jedes Werk ist ein Selbstporträt, eine Beichte seines Schöpfers. Und wir erkennen durch die Objektivation hindurch die geheimsten, dunkelsten Pfade seines Ichs, seine ungeheure Sehnsucht nach der großen, alles heiligenden Liebe und sein wildes ungestümes Streben nach dem Ideal.

Als Kleist nach langem Zaudern sich einmal dazu verstand, Wieland einige Bruchstücke aus dem Guiscard vorzudeklamieren, hat der feine Psychologe und gründliche Kenner der Weltliteratur das von bewunderungswürdigem Scharfblick zeugende Wort gesprochen: „Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unsrer dramatischen Literatur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." Die Tiefe dieses Wortes vermögen wir heute erst — nach hundert Jahren — wirklich zu erkennen. Goethe war, wie er selbst von sich sagte, seiner ganzen Natur nach nicht zum Dramatiker bestimmt, noch weniger seines konziliianten Wesens wegen zum Tragiker. Und die Schillersche Kunst ist der Kleists in jeder Linie so entgegengesetzt, daß man sie nicht vergleichen oder gar abschätzen, sondern nur nebeneinander stellen kann.

Kleist vermeidet mit Absicht alles Rhetorische, er vermeidet die sentenzenreichen Monologe, er haßt ‚die schöne Linie'. Und wenn gerade die besten Schillerschen Dramen auf einer großen idealen Weltanschauung basieren, wenn sein Pathos den Freiheitsideen, dem freien, unabhängigen Geist entspringt, und das Gedanklich-Große ihn zu gestalten reizt, so geht Kleist im äußersten Gegensatz zu Schiller von der Anschauung aus, nicht vom Geist — vom sinnlichen Anschauen im Gegensatz zum intellektuellen. Kleist war nie ein großer Intellekt, seine Werke enthalten nichts Geistreiches. Sein ganzes Denken ist auf das Gefühl gestellt. All sein Dichten ist Naturtrieb, Intuition. Das kalt-bewußte Schaffen ist ihm fremd; er dichtet immer mit Inbrunst, im Affekt, in Ekstase.

Und eben dem Reichtum seiner Gefühlswelt entsprießen die seltsamen Blumen seiner Poesie, entspringt der Zauber, das Träumerische, das

Digitized by Google

Visionäre, das Dämonische, das Mystische seiner Kunst. Er will nicht nur das Heitere, Leuchtende, das Tageshelle des Lebens schildern, er will auch die Nachtseiten der Natur, alles Dunkle, Finstere, Geheimnisvolle der menschlichen Seele durchleuchten, er will die Uebergänge vom Bewußten zum Unbewußten, vom Traum zur Wirklichkeit, das Helldunkel, die Dämmerungszustände der Psyche ‚festhalten', wiedergeben.

Seine Menschen sind Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut. Seine germanische, männlich-herbe Art erkennen wir am deutlichsten in seinen Rittergestalten, die uns oft an Dürersche Holzschnitte erinnern, so kräftig, so bodenständig, so scharf umrissen — so deutsch sind sie. Wie sein Leben keine Kompromisse kennt, so ist auch das Leben seiner Helden frei von allem Halben, Zaghaften. Es sind große, heißblütige, triebhafte Naturen, die voller Leidenschaft das Leben lieben und hassen, die sich ihrem Gefühl ganz und rückhaltslos hingeben, die mit ungeheurer Konsequenz den Weg zu Ende gehen, den ihnen ihr Gefühl gewiesen hat. Sie haben den unbeugsamen Charakter, die rücksichtslose Einseitigkeit, die revolutionäre Leidenschaft ihres Schöpfers. In ihrer Heldengröße erinnern sie uns an Shakespeares gewaltige Heroen, und doch liegt bei Kleist die Größe seiner Menschen weniger im Typisch-Heroischen, nie im Repräsentativen, immer im Menschlich-Gewaltigen, im Individuellen. Es sind nicht Helden schlechthin, Athleten ohne Seele, es sind, trotz allem Heldentum, trotz aller Größe Menschen, die menschlich lieben und hassen, deren Gefühlsleben durch ihr Heldentum nicht gestört wird, das es vielmehr befruchtet und erhöht. Es sind Menschen, die gleich ihrem Schöpfer nie gelernt haben, ihr Leben nach bestimmten Gesichtspunkten zu gestalten; ihre triebhafte, rückhaltlos-ehrliche Natur läßt sie keine Rücksichten, keine Fesseln anerkennen, für die haben die Gebote der Religion, des Staats, der Elternliebe keine Geltung, sofern diese ihrem Gefühl entgegengesetzt sind. Nur aus ihrem Ich heraus entsteht ihr notwendiges Handeln. Das Ich ist absolut. So finden wir in allen seinen Dramen und Erzählungen — am schärfsten im ‚Kohlhaas' herausgearbeitet — diesen Kampf des Gefühls gegen den Verstand, den Kampf des einfachen, primitiven, idealen Rechtsgefühls gegen die kalte Auslegung der konventionellen Gesetze. Und das ist es, was seinen Genius aufs stärkste reizte: den Kampf, den Konflikt, das Problem des Einzelmenschen, das Problem der Liebe, der Einsamkeit, der Macht, das Problem des Staats in seinen mannigfachen Differenzierungen und Nuancen, in der kompliziertesten Form in der menschlichen Seele lebendig werden zu lassen. Er durchdrang seine Menschen mit dem Persönlichsten, Innerlichsten seines eigenen Lebens. Er wurde der Schöpfer des individualistischen Dramas, indem er es wagte, das Besondere, das ganz und gar Individuelle, ja das Extreme und Perverse zu schildern, das Leben des Einzelmenschen in all seiner widerspruchsvollen Kompliziertheit als Urgrund, als Urstoff durch seine Kunst zu gestalten, die intimsten Seelenvorgänge mit einem bis dahin unerhörten psychologischen Realismus zu analysieren. Wir sehen heute: sein

Digitized by Google

Werk bedeutet den Anfangspunkt der Entwicklungslinie, die über Hebbel, den Dichter des Gyges, zu Ibsen führt.

Was ihn von allen Dichtern seiner Zeit, besonders von den Romantikern, aufs schärfste unterscheidet, worin er selbst den Dichter des Wilhelm Meister übertrifft, das ist seine ungeheure Sachlichkeit, die großartige Unsentimentalität, mit der er die grauenvollsten Szenen, das wildeste Toben entfesselter Leidenschaft schildert. Und er kümmert sich hierbei nicht im geringsten um irgendwelche Forderungen der Ethik, des Anstands, um Rücksichten auf das ‚leicht verletzliche Geschecht'. Allen Prinzessinnen der Sittlichkeit und des guten Tons ruft er gleich Goethe das ästhetische Bekenntnis des Künstlers, des Sinnenmenschen zu: „Erlaubt ist, was gefällt".

Man hat von Shakespeares Kunst gesagt, daß in ihr der Sinn des Wahren über den des Schönen herrsche. Kleist mißachtet das Schöne, sofern es nicht mit dem Wahren zusammenfällt, identisch ist. Und daß die Leidenschaften seiner Helden so tief auf uns zu wirken vermögen, daß sie uns mit fortreißen, liegt weniger an der Glut, an dem Feuer, an dem Pathos ihrer Worte, als vielmehr an der Gewalt des Wahren, des Gefühlsechten. Weil jedes Wort ein Gefühl, ein heiß empfundenes Gefühl in sich birgt, weil der Ausdruck, die Färbung des Wortes dem jeweiligen Empfinden ganz und gar entspricht, ihm adäquat ist, deshalb sind selbst seine pathetischen Stellen phrasenlos.

Sein Dialog, der jeder klassischen Kunst Hohn spricht, ist abrupt, sprungbaft, wild. Nur selten wird er durch lange, bilderreiche Reden unterbrochen. Sein revolutionäres Temperament, das sich gegen alles Bestehende, gegen alle Dogmen und Vorurteile der Gesellschaft auflehnt, das die Schranken des Konventionellen in seinem Leben wie in seiner Kunst niederzureißen sucht, strömt in wundervoll wilden Worten, in bacchisch rasenden Versen seine Glut, seine gewaltige Leidenschaft aus. Und dieses Temperament wird gemeistert durch ein an Shakespeare und den Griechen gebildetes Stilgefühl, durch ein außerordentlich entwickeltes ästhetisches Empfinden für die Form, für die Architektur der Linien. Sein Streben nach einem großen, synthetischen Stil wird unterstützt durch die Intuition, durch die Naivität seines Schaffens. Seine Welt drängt sich uns, wie es Goethe einmal vom Zerbrochenen Krug sagte, „mit gewaltiger Gegenwart auf"; er sieht seine Menschen mit dem scharfäugigen Blick des Plastikers: kein Zug, keine Bewegung, keine Geste entgeht ihm. Und durch diese oft verblüffende Art der Charakteristik, durch diese sinnfällige Anschaulichkeit sehen wir all seine Gestalten leibhaftig vor uns. Wir sehen die kleinen Hände der Amazonenkönigin, und wir bemerken den spöttischen Zug um den Mund des Odysseus.

Er malt seine Szenen breit-realistisch, behaglich, anekdotenhaft hin wie ein Niederländer und auch mit dem derben Humor und dem drastischen Naturalismus eines Jan Steen, und hat zugleich die pointillistische Andeutungskunst eines modernen Impressionisten. In äußerstem Gegensatz zu

Digitized by Google

der Genremalerei des ‚Zerbrochenen Krugs' steht der ideale, individuelle, erhabene Stil der ‚Penthesilea'. Hier glühen und leuchten die Farben der leidenschaftlichsten Sinnlichkeit. Und doch gibt er im Dialog die feinsten Abtönungen, die zartesten Nuancen des Gefühlslebens seiner Helden in prägnanten Linien wieder.

Reicher noch als seine malerischen Ausdrucksmittel sind seine musikalischen. Er hat selbst einmal von sich gesagt, daß er seit frühester Jugend an alles allgemeine, was er über die Dichtkunst gedacht, auf Töne bezogen habe, im Gegensatz zu einem großen Dichter (Goethe) — mit dem er sich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat. Und er fügt hinzu: Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. Und in der Tat: seine Werke bestätigen dies allgemein ausgesprochene Wort durch die Art seiner Stimmführung, durch den Reichtum seiner Melodien, vor allem aber durch die Ausdrucksfähigkeit seiner Sprache. Schopenhauer sagt: „Die Unerschöpflichkeit möglicher Melodien entspricht der Unerschöpflichkeit der Natur an Verschiedenheit der Individuen, Physiognomien und Lebensläufe." Und die Sprache Kleists, die immer dem Gefühl, der Leidenschaft entspringt, nie der Vernunft, dem begrifflichen Denken, ist sinnlich, ist — Musik. Wer nur je einige Verse aus der ‚Penthesilea' oder dem ‚Guiscard' gehört hat und für das Sinnliche, das Musikalische der Sprache empfänglich ist, der muß die ungeheure Macht dieses Rhythmus gefühlt haben. Diese Sprache, die oft so trocken, so kühl, so knapp, so knorrig und so spröde sein kann, durchzittern Töne der reizvollsten Märchenwelt, sie ist zart und weich und schmiegsam wie die knospende Mädchenseele, die sich in ihr erschließt; diese Sprache, die das Gräßlichste in angstvollem Schauder zu schildern vermag, singt und jauchzt und ist voll dionysischer Lust, wenn es gilt, das Rosenfest, das Fest der Liebe, zu feiern. Und in diesem Rhythmus, dessen heißer Atem uns umweht, der so zart und schmiegsam, wie spröde und energisch sein kann, in diesem so wechselreichen Tonfall der Sprache, in diesem Auf und Ab der Gefühlsskala liegt der ganze Inhalt seiner Psyche. Der Rhythmus ist die Versinnlichung seiner Seele. Und so vermag er denn auch das Heldenhafte, das gewaltige Ringen mit dem Ideal, die hehre Sehnsucht nach alles beseligender Liebesfreude in Tönen wiederzugeben, die uns oft an Beethovensche Rhythmen erinnern. Eine Seele offenbart sich in ihrer Einzigkeit, ein Mensch wirft Hülle um Hülle von sich, und Töne klingen an unser Ohr, die das Leid, das Ur-Leid, das Sehnen der Menschheit, die gewaltige Tragik des Menschen und zugleich die Ueberwindung des Leids, die Lust, die tiefe verlangende Lust nach Freude und Leben, die Harmonie — die Erlösung künden.

Und so entsteht aus dem Geiste der Musik in der Seele des am Leben qualvoll leidenden Künstlers, des am tiefsten leidenden Menschen, der die Gegensätze seines Ichs am schmerzhaftesten empfindet, und der deshalb

Digitized by Google

danach strebt, diese Gegensätze zu überwinden, so entsteht in der dionysisch erregten Seele des Künstlers — die Harmonie, die Geburt der Tragödie. Dieser Prozeß ist das dramatische Urphänomen.

Auf keinen Künstler paßt Nietzsches klares Wort besser als auf Kleist: „Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach, man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus andern Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker." Jede Linie, die Nietzsche mit diesen Worten zum Bilde des idealen Dichters zeichnet, finden wir im Wesen Kleists wieder. Es ist eine ewige Metamorphose, die unbegrenzte Verwandlungsmöglichkeit seiner Psyche, durch die er seinen Gestalten so viel Leben, so viel Selbständigkeit mitzuteilen vermag.

„Ich dichte nur, weil ich es nicht lassen kann", so einfach, so primitiv hat er einmal die Notwendigkeit seines Schaffens ausgedrückt. Ja, er fühlt die Tortur des Schaffenmüssens; und das ist die Wollust, die Begierde des dionysischen Künstlers, es ist „das fortwährende Schaffen eines Unbefriedigten, eines Ueberreichen, Unendlich-Gespannten und -Gedrängten, eines Gottes, der die Qual des Seins nur durch beständiges Verwandeln und Wechseln überwindet", es ist der Zeugungsdrang des Genies.

Und wenn es ihm gelang, sein Innerstes, seine Leiden und Qualen wie seine tiefe Sehnsucht nach Leben, nach Liebe, nach Ruhm durch seine tiefgründige Psychologie, durch seine gewaltige Sprachkunst, durch seine plastische Phantasie zur lebendigsten Anschauung zu bringen, so vermochte er nicht, sich im Leben selbst im Gleichgewicht zu halten. Er zerschellte an der Gestaltung seines Lebens.

Die Welt, die Zeit, in der er lebte, war seinem Ich, seinem ganzen Denken und Fühlen in allem so entgegengesetzt, daß er bei der Sensibilität seiner Natur sich mit Notwendigkeit immer unglücklich fühlen mußte.

Er sah sein Vaterland auf das erbärmlichste geknechtet, er sah das jämmerliche Muckertum des Preußen von 1806. Und während dieses Preußen auf den Schlachtfeldern von Jena und Auerstädt die schmachvollsten Niederlagen erlitt und alles in dumpfer Verzweiflung stumm blieb, sang ihm sein größter Sohn schmetternde Siegeslieder: „Fanfaren blast . . . In Staub mit allen Feinden Brandenburgs." Doch wie sollte ein Land, das so darniederlag, für die Fanfaren dieses befreienden Genius ein Ohr haben? Wie sollte dieses Philistertum einen so sonderbaren Schwärmer hören oder gar verstehen? Wie sollten die an Kotzebue und Raupach Gewöhnten diese von allem Byzantinismus freien, wahrhaft patriotischen, nationalen Dichtungen nachfühlen können? Der Jüngling, der aus seiner Einsamkeit, aus seiner Zurückgezogenheit auf die politische Bühne tritt, der als Publizist und Dramatiker sein Volk zur Befreiung anfeuern will, wird abgewiesen, seine Werke werden unterdrückt. Und klagend über die Verständnislosigkeit, über die Blindheit seines Volkes setzt er auf das Titelblatt

Digitized by Google

seiner die Erhebung Deutschlands feiernden Dichtung die schmerzdurchbebten Worte:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.

Wir sehen: sein ganzes Leben, seine Kunst waren unzeitgemäß. In einer Zeit, wo nach Goethe und Schiller das Epigonentum blühte, schafft er innerhalb acht Jahren Werk auf Werk, von denen jedes auf jeder Seite, in jeder Szene die Originalität, die Eigenwilligkeit seines Schöpfers offenbart. Er, der größte Plastiker unter den deutschen Dramatikern, hat nie eins dieser Werke auf der Bühne verkörpert gesehen. Und nun denke man sich diesen vom höchsten Ehrgeiz getriebenen Jüngling, der sich bewußt ist, Großes, Gewaltiges geschaffen zu haben, der seinem darniederliegenden Vaterlande Siegeslieder singt, um es zur Befreiung zu begeistern, der sich einer tauben, empfindungslosen Menge gegenübersieht — der von der bittersten materiellen Not bedrängt wird. Ja, ihr Pharisäer, die ihr über den Selbstmord klagt, da zerbrach er seine Form, denn er hatte genug Erbärmlichkeiten geduldet.

Der Künstler, der ihm seiner ganzen Natur nach am nächsten stand, der ihn vielleicht am tiefsten verstehen konnte — der ihn jedenfalls aufs höchste schätzte, Friedrich Hebbel, hat ihm dieses Denkmal gesetzt:

Er war ein Dichter und ein Mann, wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub ich, keiner.

Die Einleitung zu einer sechsbändigen Gesamtausgabe der Werke und Briefe Heinrichs von Kleist, die der Inselverlag in Leipzig herausgibt. Eine große Kleist-Biographie von Wilhelm Herzog wird nächstes Jahr bei C. H. Beck in München erscheinen.

Gewitternacht/ von Jakob Picard

Ueber meines Hauses Treppen
Ziehen nächtlich rauschend Schleppen,
Türen schlagen ohne Zahl —

Blitze leuchten in das Zimmer,
Mein Gesicht seh ich im Schimmer
Eines Spiegels furchtsam fahl:

Einst in solch beklommnen Stunden
Habe ich dich überwunden
Und in Demut angefleht —

Weinend preß ich in die Kissen,
Die allein von dir noch wissen,
Stirne, Mund und ein Gebet.

Digitized by Google

Rundschau

„Guten Abend, Jungfer!“

Wurm, Haussekretär des Präsidenten. Welch eine merkwürdige Figur. Dieser großartig angelegte Schleicher. In seiner Seele hat einstmals jugendliches Feuer gebrannt. Man muß sich einen Wurm als jung denken. Damals hat er noch weinen, beben, beten und hell auflachen können. Es ist möglich, daß er sogar Gedichte geschrieben hat, und jetzt! Er möchte gern etwas ganz Großes sein, er hat Phantasie, und er ist in den Bezirken des Hohen und Guten wie zu Hause. Aber er hat es zu nichts Hohem und Fertigem gebracht, zu nichts Befehlshaberischem. Da er sich vor unfeinen, ja scheußlichen Gewalten bücken muß, hat er sich auf die betörende Grausamkeit verlegt, das zeigt unanfechtbar deutlich an, daß er die Hoheit des Schönen und Guten schauerlich empfindet. Er wäre ein guter Kerl, wenn ihm ein schöner Mund zulächeln wollte. Da schleicht er nun, wie so ein vollendeter Schleicher, das vollkommene Bild eines lebentötenden und -vergiftenden Schurken, und hat doch eine krankhafte Sehnsucht nach dem Lieblichen. Wie wünscht er, gut und rechtschaffen und wohlwollend zu sein. Schon allein seine Klugheit wünscht das. O, er weiß in allen Herzenssachen so trefflich Bescheid, er kennt die Welt, und er weiß, daß er das beste Weltgeschäft verpaßt hat: Zündende Wärme und Liebe. Und da geht er nun hin, eines Abends, es fängt schon zu dunkeln an, zu Luise, die er anbetet, und will nun um sie werben, obschon er von der Nutzlosigkeit seiner Absichten überzeugt ist. Und nun beginnt diese furchtbare Folterung der liebenden Seelen. Unzweifelhaft ist Wurm ein Schurke, es macht ihm Spaß, zu quälen, aber ebenso gewiß tut er sich weh, er liebt, und das ist sehr wichtig. Denn nun tut sich vor unsern Augen da eine wahre Seelenschmerzenhölle auf, es regnet in dieser herrlichen Abend-Szene Qualen. Das Luisen-Zimmer ist gleichsam tapeziert mit Bildern der unnennbarsten Pein. Rache und Zärtlichkeit, körperliche Lust und Bosheit, Schurkerei und herrische Standhaftigkeit, wie wimmelt das kraß durcheinander. Wurm ist Weltmann, er besitzt die solide Bildung eines Mannes mit guten Beziehungen, er ist genau informiert über die Charaktereigenschaften des Heldenmädchens. Er bewundert sie obngleichen in dem Moment, wo sie sich seinen entsetzlichen Plänen überliefert. Er fühlt die grenzenlose Verachtung, welcher er sich aussetzt, er hält das aus, ja, er übersteigt noch die Grenze, er zwingt sich zuletzt noch zu Widerlichkeiten. Er steht unbedingt groß da, er ist Held. Inwiefern Ferdinand Kavalier ist, kann er stolz sein, durch so kühne Intrigen zu fallen.

Robert Walser

Mannheimer Saisonbeginn

Wochenlang ging man durch grüne Wiesen, grüne Wälder, sah verwitterte Felsen in blauen Seen sich spiegeln, sah Bergriesen den Himmel stürmen, sah stille Anmut und wilde Zerrissenheit; alles neben einander, mit einander. Eine Ewigkeit hat es so geschaffen, so gegliedert,

Digitized by Google

so gefügt. Die Natur braucht nicht zu überreden, sie überzeugt; braucht nicht zu erschüttern, sie berauscht. Die Natur hat für den Genießenden den Rhythmus des Seienden, die Kunst den Rhythmus des Werdenden. Dieser ist unsicherer, schnörkelreicher, schriller . . .

Jetzt geht man wieder in den steinern toten Bau, Theater geheißen. Die Theaterkunst, wie alle Kunst Surrogat der Ursubstanz Natur, will überreden, erschüttern. Wird es ihr gelingen? In Mannheim machte man gleich in der ersten Woche einen konzentrischen Versuch. Beethoven, Mozart, Hebbel, Ibsen — man warf die Elitetruppen in die Feldschlacht.

Hebbel und Ibsen. Der eine mehr Erschütterer als Ueberreder, der andre mehr Ueberreder als Erschütterer! Ibsens ‚John Gabriel Borkman' wurde auch in Mannheim nicht schlecht gespielt, aber nur gespielt. John Gabriels Ueberredungsversuche waren untauglich. Man glaubte nicht. Man lächelte ohne Träne. Dann kam ‚Gyges und sein Ring'. Man fand die Natur wieder, zum erschütternden Gleichnis geworden. Die tönenden Worte einiger schlechter Schauspieler hörte man nicht mehr, man sah ihre Gesten und träumte den Sinn. Denn man konnte träumen: Hagemann hatte inszeniert. Ein wenig gegen den Buchstaben, aber ganz im Geiste Hebbels. Der Kampf zwischen Kandaules und Gyges wurde in dieser dämmrigen Halle, in die ein dunkles Abendrot hineinblutete, fast zum Naturakt. In dem weltentlegenen Gemache Rhodopens blühten die Farben. Und aus Thila Hummels Mund fielen Worte, schwer und echt wie schwarzes Herzblut. Durch den Tempel der Hestia rannen die Todesschauer einer zur Rüste gehenden Welt. Der letzte Heraklide war gefallen. **Hermann Sinsheimer**

Aus der Praxis

Annahmen

Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie. Stuttgart, Hoftheater.

Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. München, Schauspielhaus.

Jongas Lie: Lindelin, Märchendrama. Stuttgart. Hoftheater.

Marie Madeleine: Die Cousine, Verslustspiel. Stuttgart, Hoftheater.

Anton Ohorn: Pater Jucundus, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

Oskar A. H. Schmitz: Don Juanito, Komödie. Mannheim, Hoftheater.

Bernard Shaw: Major Barbara. Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

von deutschen Dramen

16. 9. Johannes Wiegand: Thalea Bronkema, Schauspiel. Straßburg, Stadttheater.

Neue Bücher

Dramatik und Dramatiker

Hugo von Kleinmayr: Zur Theorie der Tragödie. Wien, Karl Konegen.

Samuel Lublinski: Shakespeares Problem im Hamlet. Leipzig, Xenienverlag. 2 Mk.

Bernhard Münz: Ibsen als Erzieher. Leipzig, Xenienverlag.

Digitized by Google

Dramen

Franz Scherer: Der Theologe. Schauspiel. Salzburg, Alois Hilmar Huber.

Zeitschriftenschau

Allgemeines

M.: Theater und Literatur. Hochland V, 11.

Adolf Petrenz: „Autor! Autor!" Der Deutsche VIII, 21.

München

Willy Rath: Münchener Künstlertheater. Kunstwart XXI, 23/24.

Paul Zschortlich: Die soziale Not der Musiker II. Hilfe XIV, 30.

Christian Weiß: Der Theateragenturvertrag. Beilage der Münchener Neuesten Nachrichten 18.

Theatergeschichte

Hans Daffis: Das Jubiläum des Deutschen Theaters. Neue Revue I, 22.

Martin Jacobi: Henriette Sontag in Berlin. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 31.

Eugen Kilian: Heinrich Laube und Eduard Devrient. Bühne und Welt X, 22/23.

Eugen Segnitz: Goethes Stellung zum Theaterrepertoire. Neue Musikzeitung XXIX, 22.

Wagner

Carlos Droste: Die homines novi der bayreuther Festspiele von 1908. Bühne und Welt X, 22.

Otto Leßmann: Heiteres aus meinen Bayreuth-Erinnerungen. Velhagen und Klasings Monatshefte XXII, 12.

Kurt Mey: Die Zukunft Bayreuths. Werdandi I, 7/8.

Paul Moos: Richard und Minna Wagner. Zukunft XVI, 49.

Max Morold: Zur Parsifal-Frage. Oesterreichische Rundschau XVI, 4.

Bernard Scharlitt: Minna Wagner. Oesterreichische Rundschau XVI, 6.

Paul Schubring: Bayreuth. Hilfe XIV, 36.

Jahresberichte

Lessingtheater

Im vierten Spieljahr der Direktion Brahm kamen 5 neue und 8 an dieser Bühne noch nicht gegebene Stücke zur ersten Aufführung. Unter den Autoren der Novitäten traten außer Gerhart Hauptmann, dessen Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel", und Hermann Bahr, dessen Komödie „Die gelbe Nachtigall" in Szene gingen, drei neue Namen in den Spielplan: Felix Salten mit seiner Einakterreihe „Vom andern Ufer", Franz Molnár mit dem Spiel „Der Teufel" und Otto Hinnert mit der Komödie „Närrische Welt". Unter den Neuaufführungen ist Ibsen mit den Schauspielen „Der Bund der Jugend", „Klein Eyolf" und „John Gabriel Borkman" vertreten, die zu den bereits im Spielplan vorhandenen Werken des Dichters für den in diesem Jahr bevorstehenden Ibsenzyklus einstudiert wurden. Die hierzu bestimmten Stücke machten bei weitem die größte Zahl der Aufführungen aus, da sie von 318 Abenden 132 in Anspruch nahmen. Ibsen am nächsten kam in der Häufigkeit der Aufführungen Gerhart Hauptmann, dessen Stücke 69 Mal in Szene gingen. Einen besondern Erfolg hatte noch Franz und Paul von Schönthans Schwank „Der Raub der Sabinerinnen", der, ursprünglich zum Besten der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger einstudiert, so beifällige Aufnahme fand daß er, in den Spielplan aufgenommen, 57 Mal wiederholt werden konnte.

Todesfälle

14. 9. Edmund Kretschmer in Dresden. Geboren am 31. 8. 1830 in Ostritz. Komponist der Opern „Heinrich der Löwe" und „Die Folkunger".

Nachrichten

Das Theater an der Spree, dessen Besitzern Herr William Wauer bereits vor Eröffnung seiner Populären Kammerspiele die Pacht nicht hat zahlen können, wird vorläufig unter dem Namen Gastspieltheater weitergeführt werden.

Ein Ibsentheater für Italien hat der Ibsenübersetzer Alfredo de Sanctis ins Leben gerufen. Er wird im Oktober beginnen, mit einem eigenen Ensemble die Werke Ibsens in den italienischen Städten aufzuführen.

Ich suche die — vergriffene — Nummer 27 der Genossenschaftszeitung (vom 3. Juli 1908) zu kaufen. S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen. Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 40
1. October 1908

Der Direktor Weingartner/

von Richard Specht

Zu Neujahr hat Weingartner sein Amt als Direktor der wiener Hofoper angetreten, und seither ist kaum ein Tag vergangen, an dem nicht irgend etwas über ihn in den Blättern zu lesen war: was er tun und was er vermeiden will, wen er engagiert hat und wen er entlassen wird, welche neuen und alten Werke unter ihm vorgeführt werden sollen, welche künstlerischen und administrativen Projekte ihrer Verwirklichung nahe sind. Beinahe täglich eine derartige Notiz; fast alle beginnend: „Direktor Weingartner wird . . .“ und leider fast keine: „Direktor Weingartner hat . . .“ Denn über tatsächliche Leistungen des neuen Leiters konnte, dem auffallend guten Willen eines Teiles der wiener Presse zum Trotz, so gut wie gar nichts berichtet werden: man wartet heute noch auf irgend eine positive Tat des Dirigenten oder des Theaterleiters, die sein Wesen ausdrückt und sein Wollen deutlich macht. Immerhin; nur dauert dieses gern zugestandene Warten schon ein wenig lange — besonders, wenn man daran denkt, wie Mahler vom ersten Tag seines Wirkens an Künstler und Publikum kaum zu Atem kommen ließ. Aber an Mahler soll überhaupt lieber nicht gedacht werden. Auch das ist Weingartner gern zugestanden worden: am eigenen Maß gemessen zu werden. Nur fehlt noch immer der Maßstab. Seit Neujahr bemühe ich mich, Züge zusammenzutragen, die sich zu einem Bild zu runden vermögen; aus all dem Symptomatischen, das durch jene Notizenverkündigungen hindurchsickert, seine Art zu erkennen. Unmöglich. Nicht nur, weil die ‚Tat‘ noch fehlt: auch bloße Pläne könnten eine künstlerische Persönlichkeit deutlich machen. Und nicht nur, weil all jene Symptome so durchaus widerspruchsvoll sind. Denn es könnten ja die Widersprüche einer starken Natur sein, die sich unbekümmert herrisch in ihr Schaffen stürzt, ohne auf das zu achten, was rechts und links niedersplittert, froh, ein schönes Gestern um eines schönern Heute willen zu ver-

Digitized by Google

leugnen, eines fanatischen Willens voll, der nicht lange nach Konsequenz fragt, und bereit, zweimal Unrecht zu haben, um dann viermal Recht haben zu können. So aber ist Weingartner nicht. Seine Widersprüche sind nicht solche einer planvollen Kraft, sondern die der Haltlosigkeit und Schwäche; und, was das Schlimmste ist, sie vereinigen sich zu einem einzigen großen gegen die Wertung, die Weingartner bisher als Künstler von hoher Qualität zuteil geworden ist. Man wird sich nur schwer entschließen dürfen, ihm diesen Rang abzusprechen. Aber er ist in ernstlicher Gefahr. Denn bis jetzt war es vergeblich, irgend einer seiner Aeußerungen eine produktive Absicht entnehmen zu wollen.

Von Anfang an vergeblich. Von jenem ‚Fidelio' an, in dem eine szenisch und gesanglich matte, unbeschwingte, von mittelmäßigen Darstellern getragene Opernvorstellung mit ausgezeichneter Orchesterleistung an die Stelle des unvergeßlichen Dramas gesetzt wurde, das Mahler und Roller lebendig gemacht hatten, und in dem sich Wort, Ton und Bild gegenseitig bedingten und erfüllten. Aber an Mahler soll ja lieber nicht gedacht werden . . . Und man versuchte es auch noch, den seltsamen Anfang — um so seltsamer, als Weingartner die von ihm beiseite geschobene Vorstellung überhaupt nicht gehört und gesehen hat — zu begreifen und zu entschuldigen: der neue Leiter wollte mit dem Werk beginnen, das ihm am wertesten war, und wollte es, unbeeinflußt vom Vorbergegangenen, so zeigen, wie es in ihm lebendig war. Schön. Aber nicht schön war, daß von da ab ein Einreißen ohne Aufbauen begann, das ohne Beispiel dasteht: in einem halben Jahr ist zerstört und desorganisiert worden, was die große und den höchsten Zielen zugewandte schöpferische Arbeit von zehn Jahren aufgerichtet hat. Man soll nicht an Mahler denken — aber Weingartner selbst zwingt auf Schritt und Tritt dazu, weil er auf Schritt und Tritt, statt selber kraftvoll einzusetzen und Eigenes zu zeigen, einzig bestrebt schien, die Spuren seines Vorgängers zu vertilgen. Man möchte Tränen weinen vor Zorn und Beschämung, daß es unwidersprochen möglich sein konnte, ein künstlerisches Vermächtnis, das so vielen teuer war, bis zur Vernichtung unkenntlich zu machen.

Das ist im kleinen und im großen geschehen. Was in jahrelangen Versuchen einer Erziehung des Publikums zu ernster Empfängnis gewonnen wurde, ist mit unbegreiflichem Leichtsinn preisgegeben worden: von dem scheinbar bedeutungslosen Symptom des nicht mehr verdunkelten Zuschauerraums an — wodurch das Bühnenbild matt und undeutlich wird, abgesehen davon, daß Toilettenlorgnettieren und ablenkendes Logengeschwätz wieder in ärgerlichster Weise einreißt — bis zu jener traurig berühmten Verstümmelung der ‚Walküre', von der noch die Rede sein soll und die — freilich zum ersten Mal — den Anstoß zu empörtem Protest gegen Weingartner gegeben hat . . . Es wäre, ganz abgesehen von der Erhaltung des wertvoll Bestehenden, soviel fruchtbare Arbeit zu schaffen gewesen: die Vollendung der Neuszenierung des ‚Rings', die Auffrischung der ‚Meistersinger', des

Digitized by Google

‚Tannhäuser', des ‚Holländer'; Neustudierungen Marschnerscher Werke oder des ‚Oberon' oder des ‚Barbier von Bagdad' oder der von Weingartner selbst versprochenen Berliozschen Schöpfungen . . . Nichts von alledem. Sondern zunächst ein Ausschalten Wagnerscher und Mozartscher Werke aus dem Spielplan: es sind einmal fast zwei Monate vergangen, ohne daß das Publikum die verehrtesten und ihm vertrautesten Werke zu hören bekam. Dafür ein sinnloses Herunterpeitschen der letzten Novitäten und dadurch naturgemäß ein Erschöpfen ihrer Wirkung; und die Ankündigung der Neustudierung des ‚Don Juan', des ‚Tristan', der ‚Walküre' — also von Werken, die erst vor kurzem von Mahler unter unsäglichem Eindruck neugestaltet worden waren. Eine Ankündigung, die, mit Ausnahme jener berüchtigten ‚Walküre', glücklicherweise nicht zur Tat wurde. Statt dessen wurden einige andre Werke zu neuem Leben erweckt, und es wäre ein trübseliges Symptom, wenn diese Erweckung für die künstlerischen Herzenswünsche Weingartners bezeichnend und nicht blos planlosen Zufälligkeiten zu danken wäre; denn diese Werke heißen — neben Lortzings ‚Wildschütz' — ‚Stradella' und ‚Fra Diavolo', und als nächstes wird ‚Die Regimentstochter' angekündigt . . . Der Novitätenspielplan ist ähnlich: man findet da den ‚Vagabund und die Prinzessin' des Salonmusikers Poldini, ‚Die Schönen von Fogaras' von Alfred Grünfeld — aber von einer Erwerbung der ‚Elektra' ist nichts zu hören, und ebensowenig von der einer neuen Schöpfung von Schillings oder Arnold Mendelssohn, von Humperdinck oder Blech, von Delius oder Klose . . .

Die gleiche Planlosigkeit und der gleiche Zerfall in den Personalfragen. Jeden Tag wird ein neues Engagement mitgeteilt, und es muß schon mehr als ein halbes Hundert junger Mitglieder gewonnen worden sein. Aber keines tritt auf. Mit Ausnahme der Frau Francillo-Kaufmann ist keine neue Kraft in den Verband der Hofoper getreten. Dafür eine liebe Not an allen Ecken und Enden. Es ist kein Tenor da — die Herren Slezak und Schmedes treten monatelange Urlaube an. Fräulein Bland ist — man entsinnt sich dessen — in brüskester Weise entlassen worden, und man muß jetzt den Skandal erleben, die Vorstellungen durch die Gastspiele einer unbeschreiblichen grazer Heroine auf das Maß der Parodie herabgedrückt zu sehen. Fräulein Kurz geht auf Urlaub. Dafür Gastspiele ohne Engagement, wie die des großen Künstlers Dalmorès, die nur entwertend wirken, weil hier Qualitäten deutlich werden, die dem heimischen Vertreter dieser Partien fehlen und die eine unnötige Anstrengung der Sänger bedeuten, weil sie — der Einheitlichkeit der Aufführung zuliebe — ‚Samson und Dalila' durchwegs in französischer Sprache studieren mußten: ein Aufwand an Zeit und Arbeit, der fruchtbarern Zielen dienstbar gemacht werden konnte.

Aber schließlich konnte man noch immer hoffen, solange man es täglich zu lesen bekam: „Direktor Weingartner wird . . ." Bis diese jammervoll gekürzte Aufführung der ‚Walküre' kam, die zu so schönem und deutlichem Meinsagen nötigte. Das war nicht mehr blos das Versagen eines Tastenden,

Digitized by Google

der das Rechte zu treffen sucht, um bequemen Instinkten zu schmeicheln, sondern ein Attentat von barbarischer Brutalität gegen eine edle Schöpfung, die längst, in jedem Takt und in jedem Wort, zu einem geliebten Besitz geworden ist, und in der sich keiner auch nur einen Takt oder ein Wort verletzen lassen mag. Unnötig, erst gegen die ‚Berechtigung' von Strichen im Wagnerschen Werk zu polemisieren: wo ‚Längen' gespürt werden, ist es ein vernichtendes Urteil gegen die Wiedergabe, und sie werden niemals vorhanden sein, wenn die Interpretation in jeder kleinsten Einzelheit den Willen des Schöpfers erfüllt. Ebenso unnötig, zu sagen, daß jeder im Falle solcher ‚Längen' andre Stellen als retardierend empfinden wird, und daß es keinem Dramaturgen zusteht, hier Entscheidungen zu treffen, durch die mancher um kostbare Dinge verkürzt wird, die einem andern freilich wieder nicht das gleiche schenken mögen. Bei den Strichen Weingartners aber handelt es sich um mehr als um das Fortlassen einiger dramatisch weniger wesentlichen Partien — ganz abgesehen davon, daß sein Verfahren ihn zu Aenderungen des Textes, der Instrumentation, ja der melodischen Linie verleitet hat, um neue Uebergänge herzustellen. Was nur konstatiert und nicht erst kommentiert zu werden braucht. Aber was er als ‚Längen' empfunden hat, ist deshalb so unbegreiflich, weil es zeigt, wie sehr einem Künstler seines Ranges das Organ für das dramatisch Wesentliche abgeht; von jenen Stellen nicht zu sprechen, die das Entzücken jedes Musikers sind und die Weingartners derbem Stift zum Opfer gefallen sind, Stellen, wie die grandiose des zornigen Wotan: „Heldenreizerin warst du mir — gegen mich doch reiztest du Helden"; wie die unsäglich ergreifende der Brünnhilde: „Nicht taugte dir wohl die tör'ge Maid, die staunend im Rate dich nicht verstand" — wer das „zu lieben, was du geliebt" je von der Mildenburg gehört hat, wird den Wegfall noch schmerzlicher spüren — und wie ihre erste Bitte an den Gott, ihren Felsen durch die Feuerlohe zu schützen, durch die erst die leidenschaftliche Wiederholung des Flehens Steigerung und Nachdruck erhält. Dies alles aber, und ebenso das Verkürzen von Frickas Rede: „O, was klag ich um Ehe und Eid" um ihren ersten Teil, trifft mehr die Musik als das Drama. Wer aber Stellen zu tilgen vermag, wie jene in Wotans Erzählung: „Durch Alberichs Heer droht uns das Ende", die die Vorgänge der ‚Götterdämmerung' und die Gestalt des Hagen exponiert, wie jene: „Nur einer könnte, was ich nicht darf", in der Wotans Selbstbetrug, Siegmunds Ohnmacht und Siegfrieds Berufung erst transparent gemacht wird, und vor allem wie jene großartig zu dem Ausbruch: „Nur eines verlang' ich noch — das Ende! das Ende!" sich gipfelnde, die der Angelpunkt der ganzen Tetralogie ist, die erst den Wanderer Wotan und seine Selbstbefreiung klar und die Walkürenszene der ‚Götterdämmerung' verständlich macht: der hat bewiesen, daß ihm nicht nur jedes Verhältnis zu dem wundervollen Werke selbst fehlt, sondern vor allem das zum Organischen eines Dramas.

Und das ist das traurigste Symptom für den Direktor Weingartner.

Digitized by Google

Es mag gegen den Künſtler ſprechen, daß er ſeinen Irrtum nicht offen eingeſteht, wenn er ſchon, ſeiner ſehr ſtolzen Verkündigung zum Trotz — daß er, unbekümmert um Angriffe und Gegnerſchaft, in der Tetralogie auch weiterhin jene Kürzungen vornehmen werde, die ihm ‚zum Beſten des Werks' für notwendig erſcheinen — jetzt doch den ‚Siegfried' ungeſtrichen aufführt. Was, neuerdings einer jener Widerſprüche iſt, die ſeine innere Unſicherheit deutlich zeigen; denn ſonſt müßte er, bei ſeiner Meinung verharrend, erklären, daß er nur der force majeure des öffentlichen Wunſches folge, oder ſich mutig zu einer beſſern Erkenntnis bekennen — und nicht dieſe ungeſtrichene Aufführung noch gewiſſermaßen als ‚Ereignis' melden laſſen und ſich um die Frage nach dem Weiterbeſtehen der ‚Walküre'-Kürzungen herumdrücken. Aber all dies Kleinliche fällt weniger in die Wagſchale, als der beängſtigende Umſtand, daß ein Theaterleiter — obendrein ohne jede Nötigung, der Gewöhnung und dem Verlangen eines unvergleichlich geſchulten Auditoriums zum Trotz — die Einheitlichkeit eines dramatiſchen Baus wie der des ‚Rings' und die wichtigſten und bedingenden Punkte der tragiſchen Handlung in ſolch befremdender Weiſe zu verkennen vermochte. Vom Unkünſtleriſchen des Vorgangs ganz zu ſchweigen.

. . .Ich habe auch heute kein Bild des Direktors Weingartner geben können. Nur die Tatſachen ſeines bisherigen Wirkens. Sie ſind ſo verdrießlich, wie es niemand erwarten konnte. Als Weingartner kam, durfte man ſich freuen, einen Künſtler von ſtarker Unabhängigkeit, von wirklichen Qualitäten und von tapferm Temperament zu begrüßen, und man durfte von ſeiner ungeſtümen und freimütigen Friſche vieles erhoffen. Leider aber hat ſich — anſcheinend und vorläufig wenigſtens — bei ihm dieſelbe Wandlung gezeigt, die bei Paul Schlenther ſo tief entmutigt hat. Keine der Hoffnungen, die in ihn geſetzt wurden, hat ſich bis jetzt erfüllt — kaum die auf den ausgezeichneten Dirigenten: denn er iſt faſt gar nicht am Pult erſchienen, und man hätte doch gern andres von ihm empfangen, als ‚Fra Diavolo' und die jetzt angekündigte ‚Regimentstochter'. Er hat bis jetzt nur arg verſtimmt durch das Zerſtörungswerk, das er dem Erziehungswerk Mahlers entgegenſetzte. Was man an ihm, abgeſehen von ſeiner Begabung, ſo ſehr geſchätzt hat, ſeinen Tatendrang, ſeinen unbekümmerten Enthuſiasmus, ſeine gewinnende Liebenswürdigkeit — von alledem iſt in ſeiner bisherigen Direktionsführung nichts zum Ausdruck gekommen. Es wäre traurig, wenn die Hoffnung vergeblich wäre, daß er ſich auf ſich ſelbſt beſinnen und ſein eigenſtes Weſen in entſcheidenden Leiſtungen ausſprechen werde. Dieſe Hoffnung iſt freilich, eben ſeit jener ‚Walküre', ſehr herabgemindert worden. Nichts erfreulicher, als wenn er die Verzagenden enttäuſchen, die Wartenden überraſchen wollte. Bleibt er aber fernerhin ſo übel beraten, ſtatt fruchtbarer eigener Arbeit eine Art Polemik gegen die ſeines Vorgängers zu führen und ſo weit zu gehen, geiſtige Beſitzſtände anzutaſten und ſie durch willkürliche Kürzungen zu verſtümmeln, ſo wird man ihm nur mehr die Vornahme einer Kürzung nahezulegen haben: die ſeiner eigenen Direktionszeit.

Der Schauſpieler/ von Hans Wantoch

Tauſend Masken hab' ich getragen.
Fremde Geſchicke klirren und klagen
Von meinem fügſamen Mund in die Welt.
Und die fremden Geſichter haben
Furchen mir in das Antlitz gegraben,
Und meine Stimme iſt ganz entſtellt.

Wandeln muß ich mich für und für
Und entriegeln jegliche Tür,
Die ein verheimlichtes Schickſal verſperrt.
Doch das grünliche Zwitterlicht
Fällt auf einmal in mein Geſicht,
Und es iſt von dem Scheine verzerrt.

Will ich die Hand vor die Augen halten,
Nimmer draußen zu ſehn die Geſtalten,
Und mein Selbſt zu ſchaun, zu ergründen —
Blicke ich Halbgeborne in mir
Und: Gebier uns, gebier uns aus dir!
Brüllen ſie aus den flehenden Münden.

Glaubt ihr, ich kann, wie ein blödes Vieh,
Ewig die nämliche Melodie
Tage und Jahre tönen und ſtöhnen —
Sinnlos umkreiſen, wie Mückenſchwärme,
Immer das Gleiche in wohliger Wärme
Und ſo mein eignes Leben verhöhnen —

Warten, bis mir die Götter gewähren,
Mich befruchtend, ein Sein zu gebären
Wie hinterm Spinnrad Mädchen und Frauen?
Einſam muß ich und gottgleich walten
In meinen halbgebornen Geſtalten
Und aus ihnen ein Leben bauen.

Mein' Geſicht hab ich niemals geſchaut.
Manchmal ſchien mir eines vertraut,
Das ich mit Sehnſucht und Liebe getragen.
Manchmal glaubte ich, dieſes ſei
Meine Stimme — doch wie ein Schrei
An einer Felswand iſt ſie zerſchlagen.

Alle Menſchen ſind mir verwandt,
Und in jedem bin ich genannt.
Auf meinem Grabe werdet ihr leſen:
Wandrer, weile und ziehe den Hut,
Denn es iſt, der hier ruht —
Du und hundert und keiner geweſen.

Digitized by Google

König Lear

Reinhardt sieht die Tragödie als wildes Märchen aus grauer Vorzeit. Um einen Märchenkönig führen fünf märchenhaft gute mit fünf märchenhaft bösen Menschen einen Kampf, dessen Ergebnis ebenso märchenhaft ist wie sein Verlauf: Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich, in den Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrat, das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen, Teuerung, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, Auflösung des Heeres, Trennung der Ehen, Gift, Dolch, Wahnsinn und Tod. Ein Bild ohne Gnade, das seinen Charakter verliert, wenn es abgeschwächt wird. Reinhardt wagt denn auch so ziemlich alles. Er läßt Gloster auf, nicht hinter der Bühne blenden und macht höchstens das Zugeständnis, daß er die schauerliche Szene vom Schluß des dritten Aktes an den Anfang des vierten verlegt, wo ihr die besänftigenden Aeußerungen von Edgars Kindesliebe gleich hinterhergeschickt werden können. Sonst hat er nur in das Verhältnis Edmunds zu den Schwestern eingegriffen, nicht um zu mildern, sondern um zu kürzen. Ich hätte nirgends eine Silbe missen mögen: so köstlich ist Reinhardts Fähigkeit, abgestempelte Gestalten individuell aufzufassen, festgelegte Szenen wie in jungem Licht erglänzen zu lassen, bekannte Worte gleichsam wieder zu erschaffen. Man kann sich auch das zweite Mal nicht satt sehen noch hören. Es ist die vorletzte Stufe der Kunst, wenn nämlich die letzte von Brahms neuen ‚Gespenstern' erreicht wird. Die sind von einer so aufwühlenden Schmerzensgewalt, daß man sich außerstande fühlt, am ersten Abend alle Akte zu ertragen, und es auch eine Woche später nicht leicht haben wird, ruhig davon zu sprechen. Das ist nicht mehr Theater. Reinhardts ‚Lear' ist das beste, reifste, künstlerischste Theater, das es heute irgendwo in Deutschland gibt. Der Rahmen ist, wie das Gemälde, zeitlos. Thronsaal, Halle, Zelt und ‚Gegend' bestehen teils aus einfachen Vorhängen, teils aus niedrigen Prospekten, auf die Carl Czeschka die eckigen und kreisförmigen Arabesken einer barbarischen Kultur geworfen hat. Schloßhof, Heide, Hütte, Kornfeld und Heereslager sind wie wirklich, ohne einem bestimmten Land, einem bestimmten Jahrhundert anzugehören. Im Schnitt und in der Zeichnung der Gewänder waltet ornamentale Phantasie, in ihren Farben eine Symbolik, die auf liebenswürdig primitive Art die Echten von den Falschen scheidet. Die Gefolgschaften leben. Ihr plumper Gang, ihr roherer Gesichtsschnitt, ihr derbes Lachen, die wie von ungefähr da zu sein scheinen, sind bewußt angestrebt von einem Regisseur, der die Hand über die ganze Bühne und sein Auge in jedem Winkel hat. Alles ist ein Fluß. Gruppen bilden und lösen

Digitized by Google

sich. Sprechchöre schwellen an und ebben ab. Menschenleiber und Menschenstimmen schießen hinüber, herüber. In prachtvoller Breite entfaltet sich eine Märchenwelt, deren Schönheit auch da bewundernswert ist, wo ihre Atavismen auf verstockte Herzen stoßen. Nur in der Mitte sind ein paar Szenen ganz tot. Man nennt sie die Gipfelszenen. Vielleicht sind sie das vor dreihundert Jahren gewesen. Heute beißen sich Regisseure und Darsteller die Zähne daran aus. Wir bleiben kalt und werden uns endlich entschließen müssen, die Schuld auf Shakespeare zu schieben. Die Wahrheit ist, daß Lears Aussetzung eine Tatsache von zu grauenhafter Größe ist, um nicht durch jede Ausgestaltung verkleinert zu werden. Heide und Hütte verlieren sich in einer Zuständlichkeit, die die Vorstellungen unsrer Einbildungskraft doch niemals erreicht, und deren bei aller Monumentalität pedantischen Naturalismus man einem Dramatiker von heute zum Vorwurf machen würde. In meinem illustrierten Shakespeare sieht man am Schluß des zweiten Aktes eine Frauenhand den Vater aus der Türe stoßen. Das ist eine übertreibende Verdichtung des Vorgangs, die keine Steigerung zuläßt, und die der souveräne Dramaturg meiner Sehnsucht nur einmal für die Bühne umzusetzen brauchte, um Regisseure und Darsteller mit einem Schlage der Sisyphusarbeit der nächsten zwei Szenen zu überheben. Man glaube nicht, daß ich beflissen bin, Reinhardt um jeden Preis zu entlasten. Ich habe noch keine Aufführung erlebt, der diese Szenen gelungen wären, und wer sich die Mühe machen will, bei Rossis zeitgenössischen Beurteilern nachzufragen, der wird erfahren, daß sie auch bei ihm verpufft sind. Reinhardts Leistung zerfällt in drei Teile. Sie steigt in den ersten beiden Akten mächtig an, sinkt im dritten Akt zu völliger Gleichgültigkeit herab, wird aber gerade in diesem aussichtslosen Kampf gegen die Dichtung zu sehr hergenommen, um für den neuen Aufschwung der letzten beiden Akte noch Atem genug zu haben. Pietät, oder richtiger: Angst vor den Cerberussen der Pietät, hat verhindert, daß der Mittelteil herausgebrochen wurde. Pietät ist der Feind alles Fortschritts. Hier hat sie Reinhardt einen seiner legitimsten Siege, uns eine der reinsten Kunstfreuden geschmälert.

Die Aufführung ist nämlich auf dem Wege zur vollen Höhe auch schauspielerisch soweit gekommen, wie im neuen Deutschen Theater keine Aufführung einer klassischen Tragödie zuvor. Sie hätte, wär' sie ganz hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt. Es ist ein Genuß, mitanzusehen, wie Reinhardts Ensemble immer reicher, immer vollständiger, immer farbiger wird: wie die Wünschelrute dieses unheimlichen Menschen Talente aus der Verborgenheit holt; wie sein Spürsinn in altbewährten Kräften ungekannte fruchtbarere Gegenden wittert; wie seine Energie die

Digitized by Google

einen wie die andern bis an die Grenze ihrer Leiſtungsfähigkeit, nur manchmal auch darüber hinaus peitſcht. Vor drei, vor zwei Jahren noch begann und ſchloß ſelbſt die Freundeskritik faſt jeder Reinhardtſchen Stilaufführung mit Klagen über die Lückenhaftigkeit des Enſembles und über die Mangelhaftigkeit der Sprechtechnik. Heute ſtehen an einem Abend auf beiden Bühnen der Schumannſtraße fünfundzwanzig Schauſpieler, die auf dem anſpruchsvollſten Boden Figur machen würden, und nicht einmal die Feindeskritik behauptet, daß die Sprache des ‚König Lear‘ zu kurz gekommen ſei. Im einzelnen iſt ſelbſtverſtändlich allerlei auszuſetzen. „Soll“, ſagt Tieck, „der ‚Lear‘ mit allen ſeinen Perſonen und unzähligen Bedingniſſen nur ganz vollendet dargeſtellt werden, ſo muß das deutſche Theater auf dieſes Werk Verzicht leiſten“. Auch das Deutſche Theater. Unter den Böſen iſt Regan allenfalls paſſabel abgerichtet. Als ihr geliebter Edmund fällt Herr Beregi durch die Allüren eines Hoftheaterlieblings aus dem mehr demokratiſchen Enſemble. Dann kommt es beſſer. Von links liebt Gloſters Baſtard Frau Helene Fehdmer, deren Weichheit ein ſo entſchiedener Ausdruck ſtörriſcher Beſtialität kaum zuzutrauen war. Beim Haushofmeiſter dieſer Goneril, Herrn Friedrich Kühne, iſt die Beſtialität ſervil und bis zu einem ſolchen Grad der Täuſchung widerwärtig, daß man, faſt wie ein Schmierengaſt, den Hundsfott prügeln möchte. Die ſämtlichen Kanaillen aber meiſtert, bei Shakeſpeare wie bei Reinhardt, Herzog Cornwall. Herrn Hartau ſprüht die Schändlichkeit aus allen Poren. Er ſchwelgt in ſeinen Roheiten mit einer Wolluſt, die nur ſadiſtiſch zu erklären iſt. Es iſt nicht einzuſehen, warum nicht auch die kleine Menſchenwelt der Shakeſpeareſchen Tragödien nach dieſer phyſiologiſchen Methode Blut zugeführt bekommen ſoll. Im großen iſt der Erneurer Mitterwurzer ganz genau ſo vorgegangen. Die Partei der Guten hat naturgemäß derlei nicht nötig. Ein volles, von einer einzigen Empfindung volles Herz auf dem rechten Fleck zu haben, iſt ihre vornehmſte Tugend. Den wackern Edgar zwingt die Not der argen Zeit, ſein volles Herze unter einer Hülle zu verſtecken, die nicht Theaterkritiker, ſondern nur armes Volk von Narren, Irren, Blinden zu betrügen braucht. Herr Walden wendet zu viel virtuoſe Mühe an den Mummenſchanz, um einen Ton von ſchlichter Innigkeit ganz rein herauszugeben. Bei Moiſſi iſt es umgekehrt. Der ſüß und bittere Narr erſcheinen nicht zugleich: der ſüße geht voran, wenn man nämlich ſeinen Witz bitter, ſeine Melancholie ſüß nennen will. Moiſſis Geſtalt ſteht auf Beſorgtheit, Wehmut, Gram und all den ſeelentiefen Eigenſchaften, die ihren grauen Haaren angemeſſener ſind als ſchellenlaute Luſtigkeit. Die bricht nur manchmal wild hervor, um ſich dann deſto ſcheuer zu verkriechen. Dieſer Narr härmt ſich nicht erſt, wenn ſeines Königs jüngſtes Kind zu Schiff nach

Digitized by Google

Frankreich, ſondern weit mehr noch, wenn ſie nah. Er liebt Cordelien, und liebt ſie, da ſie Lucie Höflich heißt, aus Gegenſätzlichkeit und Wahlverwandtſchaft. Dies Bildnis herber Blondheit iſt bezaubernd ſchön und hat die Sprache nur erhalten, um zu verbergen, was es fühlt. Es iſt ſpröde und eigenwillig, trotzig und hart, von gänzlich anderm Schlag als die Blauveigelein der Bühnenkonvention, und noch beim Wiederſehen von keuſcheſter Verhaltenheit. In einem Teilenſemble rein norddeutſcher Schauſpieler wäre die Höflich Führerin der Frauen. Unter den Männern wäre der erſten einer Herr Paul Wegener. Sein wunderbarer Gloſter iſt von Hebbel. Intuition gehört dazu, um aus den kargen Zügen dieſer Parallelfigur ein Menſchenkind von ſolcher Evidenz der Adligkeit zu formen. Dem Titel nach iſt Kent dem Grafen Gloſter gleich. Dem Weſen nach iſt er von gröberm Faden, doch nicht von kleinerer Zuverläſſigkeit. Gewiſſermaßen der Horatio Lears. Da übertrifft es denn alle Erwartungen und ergreift mich noch in der Erinnerung, mit welchen Blicken der Kent des Herrn von Winterſtein an ſeinem König hängt, mit welchen Lauten von rauher Ungeſittetheit der treuſte Diener ſeines Herrn den Anſchein weckt, als litt' er nichts, indem er alles leidet.

Sei Kent nur ohne Sitte, wenn Lear verrückt. Wenn Lear verrückt, iſt Schildkraut am vernünftigſten. Sein Wahnſinn iſt ohne Phantaſtik, und ſo feſt meine Ueberzeugung ſteht, daß die Tragödie ſich nicht früher auf unſrer Bühne einbürgern wird, als bis die Bühne auf die Ausmalung des Wahnſinns verzichtet hat, ſo unzweifelhaft iſt es mir doch, daß dieſer Wahnſinn vorläufig noch erſchütternder ausgemalt werden kann und muß. Im erſten und im dritten Teil hat mich niemals ein Lear wie dieſer mitgenommen. Soll ich vor dem primären Eindruck mit den andern heucheln, daß ‚Majeſtät' gefehlt hat, weil Schildkraut klein und kein Germane iſt? Er hat, was ſchwerer wiegt, die Majeſtät des Schmerzes und die Majeſtät eines unendlich gütigen Herzens, und übrigens: da Lear ſich jeden Zoll 'nen König dünkt, iſt bereits verrückt! Schildkraut wird weder in ſeinem Schmerz larmoyant noch in ſeiner Güte hausväterlich, und damit hält er nach unten eine Grenze ein, diesſeits von welcher ich mir einen achtzigjährigen König durchaus denken kann. Die Könige, die ringsherum von Gottesgnadentum umfloſſen ſind, gibts mehr im neuen Deutſchland als in einem fabelhaften Britenland. Wenn andre Lears choleriſch ſind, iſt dieſer hier ein Melancholiker. Seine Verſunkenheiten ſind am packendſten. Sein Zorn geht ſchließlich immer in ein Schluchzen über. Vorher hat er Momente, wo er in ſeiner Herzensnot auf einmal ſachlich wird, daß es den Hörer eiskalt überläuft. Die überlieferten Effekte der Tragödien fallen untern Tiſch. Was ſie erſetzt, iſt ſtark genug, um dieſer Schöpfung einen Ehrenplatz zu ſichern.

Digitized by Google

Grasso/ von Vollmoeller

1

Grasso bedarf für seine Person keiner Einführung. Eine künstlerische Persönlichkeit von seiner Zucht und Größe könnte durch voreiliges Lob nur an Wirkung verlieren.

Grasso wird jetzt, ein halbes Jahr nach den Triumphen von Paris und London, auf einer deutschen Bühne stehen. Findet er hier nicht den frenetischen und vielleicht etwas snobistischen Beifall von Marigny und Shaftesbury, so erwartet ihn dafür gewiß eine ruhige und tiefe Würdigung. Für die wenigen Deutschen, denen Grasso schon mit seinem ersten Auftreten in Rom zu einem künstlerischen Erlebnis geworden ist, wird es ein interessantes Schauspiel sein, wie sich am nächsten Morgen das Phänomen Grasso in der Kritik der Theaterhauptstadt der Welt spiegelt.

2

Denkwürdiger noch, als die Wirkung des Schauspielers Grasso (der immer ein Einzel- und Ausnahmefall bleibt), könnte der Eindruck werden, den sein Ensemble im deutschen Theaterleben hinterläßt. Denn so wenig Grassos schauspielerische Eigenart mit dem Begriff ‚sizilianisch' zusammenfällt (am wenigsten für seine eigenen Landsleute), so gewiß sind die ‚Sizilianer', wie wir sie heute sehen, ein Werk seiner eminenten Regiebegabung und seiner grandiosen und bei diesem ‚kindlichen Riesen' fast erschreckenden artistischen Bewußtheit:

ohne die exotische Geschmackskultur und die bestechende äußere Dekorationskunst der Japaner, ohne das hohe künstlerische Einzelniveau und die reichen szenischen Mittel der Russen bringt Grasso mit seinen Sizilianern Bühnenwirkungen hervor, die uns irgendwo näher und tiefer angehen als der Fächertanz der Geisha und eine russische Frühsommernacht.

Mit den zerknitterten, durchlöcherten Dekorationen einer wandernden Schmiere, mit einem Küchentisch und zwei Strohstühlen vor einem schlechtgemalten, wackelnden Hintergrund bringt er uns letzte, tiefste Menschheitseindrücke, die trotz des peinlichsten Lokalkolorits ebensogut aus Witechapel geschöpft sein könnten, aus Pantin oder den Niederungen New Yorks, wie aus den Hafenschenken und Vororten von Catania. Mit dreißig einfachen Männern und Weibern des Volks bringt er Gruppen und Bewegungen: Tanz, Fest, Leichenmahl und Hochzeit, von einer Vehemenz und Stärke, wie sie auf keiner europäischen Bühne je erlebt wurden, und wie sie vielleicht der große Magier im Deutschen Theater träumt.

Grasso ist vielen der Suchenden, Schaffenden und Zweifelnden, Kritischen oder Unkritischen, Gröbsten und Feinsten, Grasso ist der ganzen großen Zahl der Theatermüden ein neues Erlebnis und eine wunderbare Gewähr ältester Hoffnungen und neuer Möglichkeiten.

Digitized by Google

Ein Figaro-Jubiläum/ von Sperando

Vor einigen Monaten widmete ich an dieser Stelle dem Opernjahr 1907/1908 einen Nachruf. Ich wies darauf hin, daß unser Opernhaus einige Novitäten bei Mozart finden könnte, der im allgemeinen bei den hohen und höchsten Herrschaften nicht beliebt zu sein schiene. Für die Erziehung der Sänger, meinte ich, wäre da auch manches herauszuschlagen. Denn diese Sänger, die sich während einer Opernsaison alle Diatonik nach und nach abgewöhnen, dürfen bei dieser Gelegenheit ihr Tonbewußtsein einer nähern Prüfung unterziehen. Nicht nur dieses, sondern auch die verschiedenen Gesangsmethoden, die ihre Stimme in günstigen Fällen zu einem effektvollen Mischprodukt gemacht haben.

Und nun ist meine Sehnsucht zu einem Viertel erfüllt. Man hat die fünfhundertste Vorstellung von ‚Figaros Hochzeit' zu einer Art Bußtag benutzt. Ist auch nicht Besserung auf der ganzen Linie erzielt, so muß man doch rühmen, daß musikalisch vieles liebevoller behandelt worden ist. Als allgemeine Beobachtung drängte sich ein nervöseres Tempo auf, als es die Mozartzeit vertragen kann. Das hinderte aber nicht die feinere Ausarbeitung der Partitur durch Leo Blech, unter dem das Seekorezitativ seine Auferstehung feierte. Auch dieses wurde, was Nuancen betrifft, mit dem Kostüm des zwanzigsten Jahrhunderts bekleidet. Nun, man darf nicht puritanisch einen Mozart von Anno dazumal fordern, von dem kein Mensch genau weiß, wie er ausgesehen, wie er sich angehört hat. Wahrscheinlich würden wir den überstilvollen Mozart als Kuriosität anstarren. Ob Fräulein Frida Hempel, die Susanne, im Jahre 1790 Gnade vor den Augen des Publikums gefunden hätte? Vor den Augen nicht, aber vor den Ohren vielleicht. Fräulein Hempel wird für den Ziergesang ganz rein erhalten. Da sie ihn nicht genügend zu beleben weiß, sondern ganz objektiv der Bewunderung der Zuhörer überläßt, so wirkt er manchmal wie ein Anachronismus. Ihre Susanne zerfällt also in zwei Hälften, von denen die eine gut, die andre konventionell schlecht ist. Sie bietet keine persönliche Leistung, wird ihrer auch wohl kaum je fähig sein. Herr Baptist Hoffmann übersetzt den Grafen sehr ins Spießbürgerliche. Seinem Ton fehlt die Schlankheit, die nichts weiter sein soll als die Wiederholung seines Wuchses. Herrn Putnam Griswold gab die Natur nichts als eine schöne Stimme. Doch ich will nicht bei den einzelnen verweilen, da man diesmal ausnahmsweise von einem Ensemble sprechen darf. Nur Herrn Lieban muß ich, ungetreu dem Programm, als Typus des echten Künstlers hinstellen. Ich glaube, die B-dur-Arie mit solchen Zutaten hätte man auch 1790 voll gewürdigt.

Ists meine Schuld, daß ich in diesem Blatt nicht mehr von der Schaubühne, von der Regie erzählen kann?

Seien wir froh darüber, daß es im Opernhaus wenigstens noch ein musikalisches Gewissen gibt.

Digitized by Google

Lotte Medelsky/ von Willi Handl

Ihr Anblick verheißt das Süßeste an Weiblichkeit; aber ihre Kunst hat einen bittern Geschmack. Diesem geschmeidig festen Leib, der dem Mädchentum nicht entwachsen will, und dem blassen Oval dieser Jungfrauenwangen möchte man zärtlich vertrauen; aber aus dem aufgerissenen Auge stürzt jählings wilder Schrecken, und die Lippen, erst noch lieblich übereinandergelagert, spannen sich schmerzvoll aus, wie bei den steinernen Masken der Gothik. Ihr verschüchtertes Lächeln scheint immer erst anzufragen, ob es darf, und ihre Stimme gar, in der mildesten Heiterkeit noch von Tränen umschimmert, wird im Moment der Klage und der Leidenschaft wie unter tausend Qualen hervorgepreßt. Nie sah man so zerreißende Schmerzen aus so sanfter Anmut wachsen, wie bei ihr. Enttäuschte Innigkeit, tötlich erschreckte Mädchenschaft ist der wahrste Kern ihrer Kunst.

Daraus folgt, daß diese Kunst im innersten Wesen bürgerlich sein muß; denn das ‚Mädchen' mit seiner heiklen Atmosphäre stets behüteter, stets gefährdeter Unberührtheit ist eine durchaus bürgerliche Erscheinung. Die Medelsky ist die letzte streng bürgerliche Schauspielerin von großem Format. Um sie herum nur mehr Adel — vom Schlage der Duse, der Sorma, der Bleibtreu — und die wilde Revolution, die proletarische, individualistische oder rationalistische Empörung, die ihre starken Führerinnen in Berlin hat. Dazwischen muß sich das Bürgerliche in der Kunst mehr und mehr bescheiden, verliert an Boden, stirbt ab. Ist es schon aufgefallen, daß wir heute fast keine Sentimentale mehr haben, keine Darstellerin schmelzender Sehnsucht und wohlschmeckender Leiden? (O süße Wessely, wie hat uns Jünglinge dein nie versiegender Quell salzloser Tränen gelabt!) Dies ist ein Zeichen; denn das Sentimentalische ist eine absolut bourgeoise Art des Fühlens: Sehnsucht aus den vier Wänden ins undeutlich Weite; Verlangen ohne Mut, Empfindlichkeit ohne Wehr, Klage ohne Tat; verliebter Jammer und Verliebtheit in das Jammern. Aber die Welt ist hart und wirklich geworden; und der Menschengeist schwärmt über sie hin, ins Ungeheure. Die billigen Seufzer des bürgerlichen Gemüts haben keinen Kredit mehr, sind außer Einklang mit dem Grundton unsrer Zeit. An jener Härte und Wirklichkeit zerbrechen sie, werden zum rauhen Schrei. Die Sentimentalität erschrickt vor ihrer eigenen Ohnmacht; ihre Süße wandelt sich in Bitterkeit. Dann aber wird sie uns wieder wert; denn sie gibt in ihrer Zerrissenheit ein wenig von der Zerrissenheit alles gegenwärtigen Lebens.

Dieser Zerfall der empfindsamen Rührung, ihr Uebergang aus Selbstgefälligkeit in Verzweiflung, hat sich auf unsrer Bühne in der Kunst der Medelsky am bedeutendsten angezeigt. Daß dies in Wien geschah, ist kein Zufall. Wien ist wohl von jeher die sentimentalste Stadt europäischer Kultur gewesen; und die wiener Stimmung von heute ist gestörte, mißlaunige, zerrissene, verzweifelte Sentimentalität. Da kam dieses holde

Digitized by Google

wiener Kind und hatte um die blühenden Lippen die ganze Süße, nach der diese Menschen sich sehnen. Und die ganze Bitternis, die ihre Gemüter verschreckt, war zwischen diesen süßen Lippen, sobald sie sich zur Rede öffneten. Die Innigkeit und Anmut dieser jungen Person war durch ihre durchdringende Herbheit als echt, als ortsgemäß und zeitgemäß wunderbar bestätigt. Man mußte ihre Kunst von ganzem Herzen lieben. Die Medelsky wurde, über Nacht beinahe, die große Sentimentale von Wien, die große Sentimentale von heute.

Ein Uebergangstypus. Noch ohne die Schärfe, Entschiedenheit, Wildheit der Darstellerinnen modernen Geistes, und doch schon mit unheimlicher Bangnis, mit bösen Fragen im Herzen, in der Kehle, in den Augen. Nur mit Fragen, die sich niemals wissentlich über ihre Person und ihr Geschlecht hinausheben, wie bei jenen Intellektuellen. Die müssen sich freilich, wo es die Aussprache mit den großen Problemen gilt, die uns alle gleichermaßen angehen, aus den Grenzen ihres Geschlechts, ihrer Klasse, ihres Geblüts wegzuspielen trachten. Die Medelsky aber wird in ihrer Kunst durch ihre Weiblichkeit, durch ihre Bürgerlichkeit, durch ihr Wienertum auf das Entschiedenste bestimmt. In dieser Enge bewahrt sich ihre beste Kraft; außerhalb müßte sie sich verflüchtigen und verlieren. Die literarischen Zweifler, Aufrührer und Zerstörer, von Ibsen und Wedekind abwärts, sprechen nicht zu ihrem Wesen. Wo die Weiber aufhören, Frauen zu sein, oder anfangen, ihr Frauentum zu kritisieren und zu differenzieren, da ist für ihre Gaben kein rechtes Gebiet mehr. Ihre Zunge verträgt nicht einen Gran bewußter Logik oder Dialektik. Was nicht unmittelbar aus ihren Instinkten kommt, hat mit dem Schönsten und Liebsten ihrer Kunst nichts mehr zu tun. Aber wo sie sich ganz auf ihre Natur verlassen, wo sie nur Mädchen und Bürgerkind sein darf, da gedeiht ihr Spiel zur wunderbarsten Vollkommenheit. Darum müssen die stärksten und echtesten ihrer Schöpfungen jenseits der Grenzmarke liegen, an der man das moderne — das analytische — Drama beginnen läßt. Dort, wo es noch feste, bestimmt ausgeprägte Charaktere gibt und der bürgerliche Sinn zwischen Gut und Böse entscheidet, wo Unberührtheit die einzige Ehre der Mädchen ist und das Weib nur um seines Geschlechtes willen geliebt und gesegnet, verfolgt und vernichtet wird — dort lebt ihre Kunst beglückt, wie in der Heimat, dort wächst sie ebenbürtig zur Höhe ewiger Dichtungen empor. Und wirkt dabei — bold und herb, wie sie ist — als bürgerlich Sentimentale doch auch modern. Modern, das heißt: im Zusammenhang mit dem Wissen und Wollen unsrer Zeit. Sie drückt es nicht aus, denn die Herrschaft über solche Gedanken ist ihrer Sprache nicht gegeben; aber ihre Menschlichkeit und ihre Weiblichkeit sind davon beschwert. Ihr Spiel gibt die künstlerische Spiegelung einer untergehenden bürgerlichen Gefühlswelt, und die Schatten des Untergangs spiegeln sich mit ab. In ihrem stärksten und tiefsten Schrei beben immer auch die Schauer der bürgerlichen Frauenschaft, die sie repräsentiert, vor der schmerzvoll drohenden Umgestaltung. Es ist ein

Digitized by Google

Todesschrei und ein Geburtsschrei zugleich. Denn wenn dieser Schauer nur um einen Schritt weiter ins Bewußtsein vortritt, wenn er durchdachter Inhalt und nicht mehr dunkler Antrieb des Schaffens ist, dann wird die Sentimentale zur Nervös-Intellektuellen, die Bürgerliche zur Modernen. Der ganze Reiz und die ganze Tragik dieser Entwicklung treffen in der Kunst der Medelsky zusammen. Ein bedeutsam zeitgemäßer Uebergangstypus.

Diese Unruhe der Nerven, diese erschütternden Krämpfe der Angst hat man oft als unzulässig hysterisches Wesen an ihr getadelt. Mit Unrecht, wie mir scheint. Es mag ja sein, daß das Gleichgewicht der einen und der andern harmlosen Rolle durch so qualvolle Ausbrüche gestört worden ist, daß die Helligkeit irgend einer Mädchenfigur unter der Spannung der mißtrauisch gewordenen Instinkte gelitten hat. Aber was bedeutet das gegen die menschliche Berechtigung, die tiefe innere Wahrheit dieser Schmerzensrufe? Sie haben sich noch immer in höchste künstlerische Werte umgesetzt, wenn der Schaffenden eine dichterische Form vorlag, groß und zeitlos genug, um auch jenes Erzittern, das von heute ist, ohne Trübung anzunehmen. Ganz erhabene Schöpfungen entstanden da, aus dieser tragödischen Umgestaltung des schlechthin Sentimentalen. Ihr Gretchen ist die vollendetste von ihnen, ein absoluter Höhepunkt jetziger Schauspielkunst. Zu der stillen Anmut, Güte, Kindlichkeit, zu allen hohen hellen Tugenden des Herzens tritt eben noch der unerklärte Schauer, der die Figur in das rechte, in das klassische Verhältnis zu diesem Manne und zu diesem Schicksal bringt. Eine herbe Kraft, aus den Tiefen der aufgestörten Seele geholt, verhütet es, daß dieser Kampf zwischen Weib und Welt zu dem trostlosen Massaker wird, dem die Sentimentalen harmlosern Schlages jammernd und seufzend erliegen. Wenn sie die Schmerzenreiche anruft, so ist es, als dränge ihr die Seele aus der Brust, aufwärts, vor den Thron der Hochheiligen. Und ihre Klage im Wahnsinn ist stark und hart genug, um Faustisches Uebermenschentum zu sich niederzuzwingen. Sie bleibt dabei immer das schlichte, unwissende Bürgermädchen Margarete, eine einzelne, vom Dichter und von der Darstellerin sehr individuell bestimmte Person. Aber von ihr geben jene Schauer aus, die das ganze Geschlecht, innerhalb seiner bürgerlichen Existenz, umdrohen. Durch dieses Mitspielen der Nerven, eine unbewußte psychologische Bereicherung der Rolle, hebt sie auch ihr Luischen Miller aus dem öden Tränensumpf, in dem das arme Kind sonst bilflos verkommen muß. An ihrer Amalia, Thekla, Leonore hat man erst gesehen, daß selbst diesen unseligen Schillerschen Liebhaberinnen das Leben einer vollen Menschlichkeit gegeben werden kann, während sie doch sonst immer nur aus einem Kehlkopf mit Flötentönen bestehen durften. Noch voller und noch rosiger wird das Bild, wenn mit den Zaubern ihrer ahnungbeschwerten Weiblichkeit auch die Zauber ihres Wienertums an der Dichtung frei werden. Dies macht ihre Hero zur reizendsten und zur rührendsten Wienerin, die je ein griechisches Gewand getragen hat. Das gibt ihrer Christine Weyring die ungesuchte Bedeutung eines kulturhistorischen Symbols:

Digitized by Google

süße, frische Blume, zitterst du vor den Wettern, die herandroben, oder ist der Boden um deine Wurzeln schwank geworden? Wer als Wiener in Wien dieses wienerische Stück ansieht, den muß es beim Spiel der Medelsky überlaufen: die Lieblichkeit und die Todesangst einer ganzen wunderschönen Kultur, die sich nicht mehr zu halten weiß, wird da in einem offenbar. Und was man sonst ihre Hysterie zu schelten pflegt, wirkt jetzt als Reichtum des Gemüts, als Auftrieb ins Großartige, als tragische Verstärkung. Anders wäre der jähe Umsturz des erotischen Idylls, den der Dichter für seinen Schluß gebraucht, gar nicht menschlich zu fassen. Die Kunst der Medelsky macht ihn zu einem Erlebnis von tiefer Bedeutung.

Weil ihr das alles gegeben ist: die Lieblichkeit und die Herbheit des Mädchens, die Tüchtigkeit und die Verwirrung der Bürgerlichen und dazu noch der ganze Reiz und die ganze Trauer des Wienerischen — darum wird sie dort als ein kostbar lebendiges Dokument, ja als die Verkörperung dieser ausgebenden wiener Kultur mit einer fast dankbaren Innigkeit geliebt. An einem Theater, das ein schönes Bild dieser Kultur aufbauen wollte, müßte sie die Seele aller Weiblichkeit sein. Um sie herum dann die starken Intelligenzen, die zukunftfrohen Nerven, der neue Adel der neuen Frau. Inmitten dieser aber die schlichte und stolze, feste und zitternde wienerische Seele der Medelsky.

Gentleman/ von Peter Altenberg

Aus meinen Fünf-Minuten-Szenen

Das reizende Stubenmädchen: „Gnädiger Herr, ich bin verzweifelt. Ich habe Gentleman sein ausgewähltes Futter gegeben wie jeden Abend. Nun windet er sich in Krämpfen. Ich kann nicht zuschauen. Die arme gnädige Frau! Ich bin unschuldig!"

Der Herr sitzt unbeweglich, ungerührt, raucht Zigaretten.

Das reizende Stubenmädchen: „Meine arme, geliebte, vergötterte Herrin — — —!"

Dann sagt sie: „Ich muß einen Tierarzt holen — — —. Aber ich kenne mich nicht aus. Wo gibt es einen in der Nähe?! Gibt es überhaupt Tierärzte?!?"

Der Herr sitzt bewegungslos, raucht eine Zigarette.

„Ich muß nachschauen, wie es ihm geht — — —."

Ab.

Der Herr raucht, bewegungslos und ungerührt.

Das reizende Stubenmädchen kommt zurück: „Gentleman ist tot — — —. O meine arme, geliebte, gnädige Herrin!"

Der Herr bleibt bewegungslos, raucht Zigaretten.

Ab.

Es klingelt.

Die Dame kommt aus dem Theater.

Digitized by Google

„Es war wunderbar! Ich bin berauſcht. Wie ich die Alkoholiker beneide! Sie können ſich dieſe Zuſtände eigenwillig zu jeder Stunde bereiten; wir aber müſſen auf eine ‚Rheingold'-Aufführung warten, unſern Seelen-Alkohol — — —."

Pauſe. Sie legt ab, das Stubenmädchen iſt ihr behilflich.

„Weshalb ſprang mir Gentleman nicht entgegen?! Schläft er?!?"

Das Stubenmädchen: „Ja, er ſchläft — — —."

„Er ſchläft ſonſt nie, wenn ich außer Hauſe bin; oder er erwacht gleich, wenn ich komme. Seltſam!" Pauſe.

„Weshalb rauchſt du da ruhig deine Zigarette in dem Zimmer, in dem ich erſt ſpeiſen ſoll?! Du tateſt ſo etwas nie — — —. Es iſt rückſichtslos. Es gibt irgendeine Veränderung — — —."

„Ja, es gibt eine Veränderung! Ich habe mich eines Konkurrenten entledigt, eines Widerſachers, eines Störers meines Friedens — — —. Ich habe nämlich auch ein Anrecht auf Frieden, nachdem ich für dich ‚robotte'. Es iſt merkwürdig, aber ich habe dieſes Anrecht. Ich habe es!"

„Wo iſt Gentleman?!?"

„Es wurde ihm übel nach dem Genuſſe ſeines ausgewählten Nachtmahls. Er bekam Krämpfe, dann fiel er hin und ſtarb, deinen Namen liſpelnd mit ſeinem brechenden Auge — — —!"

Die Frau legt ſich auf den Boden, zuſammengekrümmt.

Er: „Du haſt ganz die Form eines getretenen Wurms! So ſah ich aus bisher; aber ich habe mich langgeſtreckt und erholt — — —!"

Pauſe. Sie erhebt ſich langſam.

Sie: „Was wirſt du nun mit mir beginnen?!"

„Ich werde es verſuchen, ich werde es unternehmen, dir Gentleman zu erſetzen!"

„Aber er ſah doch nie, was an mir ſchlimm und unvollkommen war! Nichts ſtörte ihn in ſeiner exaltierten Liebe — — —. Ich genügte ihm in allem und jedem!"

„Das war das Verbrecheriſche an eurer ſcheinbar idealen Beziehung. Er konnte nicht ‚haſſen und verachten'; er hatte ſtets für alles den verzeihenden treuen Hundeblick! Ich aber will noch getreuer zu dir halten als Gentleman, noch getreuer, nämlich nur dann, wenn du es verdienſt! Die exaltierte Liebe zu Tieren beweiſt die Unfähigkeit, ſich mit andern Organiſationen in edel-getreue Beziehungen zu bringen als mit jenen, die inferior und ſklaviſch geſinnt ſind!" Pauſe.

Der Herr erhebt ſich, geht zu ihr hin, ergreift ihre Hand: „Ich habe viel gelitten, Anna — — —."

Sie bewegt ſich nicht.

Der Herr zu dem Stubenmädchen, das weinend alles mitgemacht hat: „Gehen Sie morgen zu dem berühmten Tierausſtopfer Hodek in der Mariannengaſſe 7. Ich laſſe ihn zu mir bitten — — —."

Der Vorhang fällt

Digitized by Google

Die Sprache des Operntextes

Franz Egénieff

Was Herr Georg Caspari in seiner Abhandlung ‚Die Sprache des Operntextes' behauptet, ist eine unumstößliche Wahrheit: jede Oper, die in einer andern Sprache aufgeführt wird als in der Ursprache, büßt einen großen Teil ihrer Schönheit ein. Ich habe öfters Gelegenheit gehabt, in Italien wie in Frankreich Opern mit einheimischen, minderwertigen Kräften zu hören, die mir einen tiefern Eindruck machten als später in deutscher Uebersetzung von unsern ersten Künstlern. Ebenso ungenießbar sind deutsche Opern, vor allem solche von Wagner, in fremden Sprachen. Aber italienisch oder französisch von Sängern oder Sängerinnen singen zu hören, deren Aussprache fehlerhaft, ist eine Qual, die größer ist, als die einer schlechten Uebersetzung. In London und Amerika werden deutsche, italienische und französische Opern nur in der Originalsprache aufgeführt, aber von deutschen, italienischen und französischen Sängern und nur ausnahmsweise von Ausländern, wenn diese die andre Sprache ganz beherrschen. Vor einiger Zeit hörte ich hier zwei unsrer bedeutendsten auswärtigen Künstler, unter anderm, ein Duett vortragen in einer mir scheinbar unbekannten Sprache: erst beim zweiten Vers entdeckte ich, daß es Französisch sein sollte! Ein andres Mal wurde von einem deutschen Sänger bei einer italienischen Aufführung — ich erwähne nur eines — das Wort ‚la sorte' so ausgesprochen, als handle es sich um eine Zigarrensorte! Daß so etwas den Genuß nicht erhöht, brauche ich nicht erst zu sagen. Meiner Ansicht nach also sollten Opern nur dann in der Ursprache aufgeführt werden, wenn die Direktion über ein vollständiges Ensemble verfügt, welches eine untadelige Aussprache der andern Sprachen ihr eigen nennt; andernfalls sind Uebersetzungen immer vorzuziehen.

Gustav Hollaender

Ich kann dem Verfasser des Artikels ‚Die Sprache des Operntextes' nur in allen seinen Ausführungen beistimmen. Bei der Internationalität der an großen Bühnen engagierten Opernkräfte dürfte es nicht schwer fallen, ein Ensemble zusammenzustellen, das die Meisterwerke der Opernliteratur in derjenigen Sprache, in welcher sie geschrieben, zu Gehör brächte. Die durch die Textübersetzungen zum Teil veränderte Melodieführung, wie sie — um nur ein Beispiel zu nennen — in Gounods ‚Margarethe' zutage tritt, wird dann vermieden werden. Auch der Vorschlag, zum bessern Verständnis der Handlung am Fuße des Theaterzettels eine kurze Inhaltsangabe zu veranlassen, fällt hoffentlich auf fruchtbaren Boden.

Franz Naval

Der Artikel ‚Die Sprache des Operntextes' verdient allgemeine Aufmerksamkeit. Ganz besonders sollten sich die Leiter erster Bühnen in den Großstädten für diese vorzügliche Idee interessieren. Ich selbst pflege bei meinen Gastspielen französische Opern in französischer, italienische Opern in italienischer Sprache zu singen.

Digitized by Google

Kasperletheater

Hollaender in Amerika/ von Adolar

Master Smith, Besitzer der American Litteratur Co. Ltd., sitzt auf seinem Bureaustuhl, hat die Beine auf dem Schreibpult, den Zylinder auf dem Kopf, raucht und spuckt. Felix Hollaender, eine große Reisetasche in der Hand, schlüpft eilfertig ins Zimmer, sieht sich um und befestigt sogleich wortlos ein illustriertes Plakat: Max Reinhardt, the champion-director of the world! an der Wand.

Smith: Halloh, Gentleman, what's the matter?

Hollaender (mit dem Spazierstock gegen das Plakat schlagend): Herrreinspaziert, meine Herrschaften! Come in, ladies and gentlemen! Die gewaltige, sensationelle, riesenhaft-smarte und überaus tüchtige Gentleman Actors Company, Deutsches Theater und Kammerspielhaus, Berlin, kommt nach New York. Extradampfer! Extrapreise! Extravorstellungen! Conried, Hammerstein, Baumfeld sind greenhorns, sind versunken, sind abgetan. Three cheers für Max Reinhardt, den Meister-Direktor von Deutschland! Halloh, boys: Ihr werdet ihn sehen Regie führen jeden Vormittag von 9 bis 12, Entree 3 Dollars pro Kopf, an einem großen Regietisch — Fabrikat Pinkerton and Sons, Philadelphia. Ihr werdet ihn sehen . . .

Smith (spuckt gemütlich in die Luft): All right, gentleman: Ich sehe, daß Sie haben Talent. Sie sind ein Mensch, was paßt in die american world . . . Sie wollen bringen Master Max Reinhardt hierher? Well. Sagen Sie mir also nur, was er kann spielen mit his men and women . . . Kann er spielen drames?

Hollaender: All right! Three cheers for the good old Shakespeare!

Smith: Very nice! Kann er auch spielen comedies?

Hollaender: Sure . . .! Three cheers for the good gentlemen Shaw and Nestroy!

Smith: It's famous. Und was ist es, daß Sie machen in Ihre tragedies and comedies?

Hollaender: O, wir haben eigene Musik von eigenen Komponisten. Eigene Dekorationen von eigenen Malern. Eigene Möbel von eigenen Innen-Architekten . . .

Smith: Es ist nicht das, was ich meine . . . Ich meine: wir nur können konkurrieren mit Conried und mit die andern, wenn wir haben noch bessere trics als sie. You do'nt understand? Also: The Parsifal-Opera hat den tric mit die leuchtende Schale. The Lohengrin and the Hollaender-Operas haben die trics mit den Schwan und das ship. The Walküre hat die trics mit die Lustpferde und mit die Feuerzauber. Is'n 't so? Und welche trics haben Ihr?

Hollaender: Well, auch darauf bin ich vorbereitet. (Oeffnet die

Digitized by Google

Reiſetaſche) Hier meine Theaterzettel-Entwürfe. „Romeo and Julia. Ladies and gentlemen: den Romeo ſpielt der ſehr ehrenwerte Alſſeandro Moiſſi aus Italien. Direkter Nachkomme Romeos und Roſalindens. Sein Stammbaum iſt an der Kaſſe einzuſehen."

Smith (ſehr befriedigt): Very beautiful in deed . . .!

Hollaender (nimmt einen zweiten Zettel): „The midsummernights-dream. Echte griechiſche Walderde. Echte griechiſche Bäume. Im dritten Akt der urkomiſche Johnny Waßmann in ſeiner Verwandlung vom Menſch zum Tier, vom Tier zum Menſch. Verwandlungen auf offener Bühne."

Smith: Charming . . . very charming!

Hollaender (entfaltet weitere Zettel): „Der Kaufmann von Venedig. Muley Hafid, der berühmte Rebell und Prinz von Marokko als Rätſelrater. Rudolf Schildkraut, the greatest jewish actor of the world, als Jude Shylock. Nationaltracht. Echter Dialekt . . ."

Smith: Delicious . . . very delicious!

Hollaender: Und jetzt the greatest attraction. „King Lear. Im dritten Akt großes Boxermatch zwiſchen dem ehrenwerten Ludwig Hartau und dem tadelloſen Paul Wegener. Hartau tritt Wegener mit dem Stiefelabſatz beide Augen aus. Gentlemen: es fließt Blut!"

Smith (brüllend): Three cheers for the splendid Master Hollaender! Hipp hipp hurrah! . . . Alſo gut, gut! Kabeln Sie Maſter Reinhardt: Wir machen die Sache!

Rundſchau

Von körperlicher Beredſamkeit

Wenn für die Worte, die der Schauſpieler ſpricht, das Beſte vom Dichter vorgetan ſein ſollte — im Idealfall (Shakeſpeare, Goethe, Kleiſt) vorgetan iſt — ſo bleibt dem Darſteller doch für den Ausdruck durch Haltung, Gang, Miene und Gebärde die größte Freiheit: hier kann er recht eigentlich ſchöpferiſch wirken. Freiheit iſt aber nicht Willkür — er kann es nur dann, wenn er ſich die Kunſt der körperlichen Beredſamkeit zu eigen gemacht hat.

Da muß es nun dem unbefangenen Beobachter auffallen, wie ſchwach Mimik und Gebärdenſpiel bei dem deutſchen Durchſchnittsſchauſpieler entwickelt ſind. Man kann ſehen, wie Schauſpieler in Not geraten, wenn ſie eine Spielpauſe ausfüllen ſollen, und wie ſie, nur über wenige Ausdrucksbewegungen verfügend, eine oder zwei Geſten wiederholen oder, ſchlimmer noch, eine einzige Geſte über das natürliche Zeitmaß ausdehnen. Als bequemes Ausfunftsmittel muß dann ein markiertes Geſpräch mit einem ebenſo unbeſchäftigten Partner herhalten.

Wie oft wird gegen das einfache Geſetz verſtoßen, daß die Bewegung dem Ausdruck dienen ſoll. Ein Darſteller geht etwa, der Regieanweiſung folgend, während der Rede des

Digitized by Google

Gegenſpielers auf die andre Seite der Bühne. Er ſoll nun bei ſeiner Erwiderung, den Gang unterbrechend, ſich zum Partner zurückwenden. Da kann es vorkommen, daß er den Satz der Erwiderung ſchon beginnt, wenn er dem Partner noch den Rücken kehrt, während doch der Satz eben die natürlichſte Veranlaſſung gibt, ſich dem Angeredeten zuzuwenden.

Ueber das fehlende oder fehlerhafte Mienenſpiel vollends iſt kein Wort zu verlieren. Neben Geſichtern, die in allen Lebenslagen ſtarr bleiben, kann man ſolche ſehen, bei welchen ſich der Mund zum Weinen und zum Lachen in gleicher Weiſe verzieht. Als Entſchuldigung dafür hört man zuweilen den Einwurf, der deutſchen Art ſei ein lebendiges und differenziertes Mienen- und Gebärdenſpiel fremd und entgegen. Wäre dieſer Einwand richtig, ſo müßte unſre bildende Kunſt dieſelben Symptome erkennen laſſen. Zeigen deutſche Bilder und Skulpturen Kargheit, Monotonie, primitive Entwicklung der Geſte? Sie weiſen im Gegenteil den größten Reichtum und die feinſte Differenzierung der Ausdrucksbewegungen auf. Studiert ſie nur! Sie geben mannigfache Anregung und ergänzen die Beobachtung der Natur.

Die vernachläſſigte Mienen- und Gebärdenſprache bedarf der liebevollſten Pflege. Dazu gehört, zumal für den Anfänger, eine Vorübung der Muskeln, damit ſie leicht und ſpielend gehorchen (Turnen, Tanzen und für die Mimik Kontrolle durch den Spiegel). Erſt auf Grund einer ſicher beherrſchten Mienen- und Gebärdenſprache kann das Schöpferiſche gelingen, die viel berufene ‚ſchöpferiſche Geſte‘. Dieſe iſt ein Ausdruck durch Haltung und Gebärde, der nicht immer aus dem Wortlaut der Dichtung unmittelbar hervorzugehen braucht, ihn oft ergänzt und köſtlich erweitert, immer aber aus der Tiefe des ſeeliſchen Vorgangs erwächſt. Kennzeichen der ſchöpferiſchen Geſte iſt überraſchende Neuheit und Schlagkraft, Wahrheit, gepaart mit charakteriſtiſcher Schönheit. Nur zwei Beiſpiele. Emanuel Reicher als ſterbender John Gabriel Borkman ſchwingt mit weitauspolenden ſeltſamen Armbewegungen den Hut zum inbrünſtigen Gruß an die Berge, an die dunkeln, verderblichen Gewalten im Innern der Erde. Taſſo-Kainz zieht den Vorhang ſeines Zimmers zu mit einer ruckartigen, heftigen Geſte, welche die tiefe Erbitterung gegen die vermeintlichen Feinde und Ränkeſpinner prachtvoll zum Ausdruck bringt.

Die Pflege der körperlichen Beredſamkeit iſt Aufgabe des dramatiſchen Lehrers und des Regiſſeurs. Für den Regiſſeur iſt ſie fraglos wichtiger als die Sorge um die äußern ſzeniſchen Zutaten. Eine hochentwickelte Mimik und Gebärdenſprache gibt dem Auge des Zuſchauers ſoviel zu tun, daß es die Dekoration gar nicht mehr aufnehmen kann. Mag ſie plaſtiſch oder gemalt ſein, ſie verſchwindet dann mit ihren Details aus dem Geſichtskreis und wirkt nur noch als diskreter Hintergrund und Szenenabſchluß. Dahin wollen wir.

Vorläufig freilich findet man in unſern Theaterberichten öfter eine Anerkennung über die Leiſtung des Dekorationsmalers als über das Mienen- und Gebärdenſpiel des Darſtellers — das doch ein weſentlicher Teil der ſchauſpieleriſchen Leiſtung iſt, mindeſtens dem ſprachkünſtleriſchen Teil ebenbürtig. Ja, iſt Mienen- und Gebärdenſprache nicht die allen Völkern gemeinſame Urſprache, das eigentlich Primäre? Es iſt eine Verdunklung des Sachverhalts, wenn

Digitized by Google

man ſagt, die Gebärde ‚begleite' das Wort. Die Gebärde ‚ſucht' vielmehr nach dem Wort, und wenn ſie es gefunden hat, berichtigt ſie es noch, ergänzt es, bekräftigt es, ſchwächt es. In dem zweiten Falle fühlt der Sprechende, daß das Wort unzulänglich iſt.

Für die Richtigkeit, die Farbe des Vortrags iſt die vorausgehende und gleichzeitige Geſte Gebär- und Hilfsmittel: Eine drohende Geſte erzeugt notwendig den drohenden Ton, eine zuſammengekniffene Lippe den verkniffenen oder verbiſſenen Ton, eine verächtlich geſchürzte den der Verachtung, die aufgereckte Geſtalt den Ton des Selbſtbewußtſeins, die geduckte den Ton der Demut und Unterwürfigkeit.

Ausbildung von Mienen- und Gebärdenſpiel iſt demnach Vorarbeit für ausdrucksvolles Sprechen. Gewiß ſoll künſtleriſcher Inſtinkt die Mienen- und Gebärdenſprache leiten — zuvor aber gibt es einen erlernbaren Teil, eine bewußte Technik.

Die einſchlägige Literatur bietet vortreffliche Wegweiſer. Neben den Werken von Piderit, Darwin haben wir insbeſondere für die Mimik ein standard work — die viel zu wenig gewürdigten Beobachtungen des franzöſiſchen Arztes Duchennes: Mécanisme de la physionomie humaine, Analyse électrophysiologique de l'expression des passions, Paris 1876. Die Behandlung eines teilweiſe gelähmten, anäſthetiſchen Mannes gab Duchennes Gelegenheit zu ſeinen Verſuchen, die ihn dahin führten, die Geſichtsmuskeln, welche den jeweiligen Ausdruck der Affekte geben, durch elektriſche Reizung iſoliert in Aktion zu ſetzen. Er fand, daß immer nur ein Muskel den vorherrſchenden Ausdruck gibt, während nebenher mitarbeitende Muskeln den Ausdruck nicht im geringſten verändern. Durch elektriſche Reizung eines Muskels gibt er dem ſtumpfen, gleichgültigen Geſicht ſeines Verſuchsmodells präzis den gewollten Ausdruck des Tiefſinns, Zorns, der Melancholie, der Heiterkeit. Die photographiſchen Aufnahmen zeigen den ſtärkſten lebendigen Ausdruck, während das Modell nichts empfand.

Was hier auf mechaniſchem Wege paſſiv bewirkt wird — die iſolierte Arbeit des einzelnen Geſichtsmuskels, das kann der Schauſpieler durch Willenskraft und Uebung aktiv erreichen.

Alfred Walter-Horst

Molières ‚Amphitryon' in Mannheim

Der große Komödienwurf im ‚Amphitryon': die irdiſche Zweideutigkeit des Vorfalls löſt ſich durch die himmliſche Eindeutigkeit des Geſtändniſſes in Wohlgefallen auf! Die erhabene Unverfrorenheit dieſes Geſtändniſſes aber zerſtört gleichermaßen Amphitryons Anſehen als Ehegemahl und Jupiters Anſehen als Gott. Die Dritte in dem natürlich-unnatürlichen Bunde, Alkmene, zwittert zwiſchen der ungemeinen Illegitimität einer göttlichen Bettgenoſſin und der gemeinen Legitimität einer treuen Feldherrngattin unſicher hin und her, keiner alſo gebt aus dieſer zur metaphyſiſchen Eindeutigkeit emporgefälſchten Zweideutigkeit heil hervor — auch der noch ungeborne Herkules (was iſt uns, hier, Herkules?) nicht! Und doch einer: Soſias! Unter Molières dienenden Schelm-Geiſtern iſt er der ſchelmiſchſten einer. Bedroht und geſchmäht und geſchlagen und geſtoßen und getreten und ausgehungert und gar entſoſiaſt wird er — drei Akte lang. Indes, wenn der Vorhang über Amphitryons Ehekomödie fällt, ſpiegelt ſich die ganze und letzte Ueberlegenheit des Zweiflers in ſeiner Grimaſſe. Ein paar

Digitized by Google

blaue Flecken außen und einen leeren Magen innen: sonst aber steht er mit seiner intakten Gattin Cleanthis äußerlich und innerlich intakt da: der überlegene Diener. Sosias war eine Rolle des Komikers, war die Rolle des Menschen und Künstlers Molière.

Fritz Rumpf, dessen Bearbeitung bei Oesterheld & Co. erschienen und jetzt im mannheimer Hof- und Nationaltheater aufgeführt worden ist, hat die reich quellenden Humore des Originals modern pointiert. Ganz im Geiste und nach den Worten Molières! Er hat aus der Komödie des siebzehnten eine des zwanzigsten Jahrhunderts gegossen. Daß dies gelang, ist ein hohes Lob für Rumpf, ein höheres für Molière.

Die ausgezeichnete mannheimer Darstellung, die das Stück als eine andere Offenbachiade nahm, verschaffte ihm einen geradezu stürmischen Heiterkeitserfolg. Hagemann hätte in der Inszenierung nur noch etwas herzhafter und unbekümmerter den Komödienstil ausprägen sollen. Ein feiner Regiewitz aber ist es von ihm, wenn Alkmene im zweiten Aufzug Jupiter ein Böcklein als Opfergabe darbringt und ihm, die Hand pathetisch auf des Böckleins gehörntes Haupt legend, dankt . . . „für das erhabne Siegeszeichen, mit dem des Gottes Huld, des gnadenreichen, die Stirn Amphitryons geschmückt!"

Hermann Sinsheimer

Kritikensammlung

V

Kunstkritische Plaudereien aus fünfundzwanzig Jahren hat Ernst von Wolzogen gesammelt und, unter dem Titel: ‚Ansichten und Aussichten', bei F. Fontane & Co. verlegt. Eine ‚Auslese' von Essays, die für deren Gesamtheit das Schlimmste befürchten läßt. Leeres Geschwätz, dessen Binsenweisheit allerdings Zabels, Goldmanns und Stümckes Kostgänger erfrischen und belehren dürfte. Richtiges Gerede über ernsthafte Dinge, pathologische Eitelkeit und krankhafte Freude an sinnlosen Projekten amüsieren auf den ersten fünfzig Seiten und langweilen auf den folgenden dreihundertundvierzig, trotz aller Beweglichkeit des Ausdrucks, trotz einer sichern Beherrschung der veralteten Feuilletonform. Wolzogen will, vor allem, den bösen Kritikern einen Hauptschlag versetzen, aber sein Gleithieb trifft uns nicht, und den paar harmlosen Reporternichtigkeiten wird zur Not die Haut geritzt. So wirkt die Totalität flach und lähmend langweilig und spricht gegen die leiseste Begabung zum sporadischen oder zünftigen Kritisieren. Aber mit zweiundvierzig gedruckten Bänden glaubt er für ästhetisches Gerede sich ein Vorrecht erschrieben zu haben, und durch Prachern mit ‚großen Stößen unveröffentlichter Kompositionen' Einwänden gegen seine teils banalen, teils unsinnigen Musikkritiken begegnen zu können. Er scheint alles Ernstes überzeugt zu sein, daß produktive musikalische Begabung (die er übrigens niemals und nirgends erwiesen hat) mit der des Kritikers identisch ist. Durch soviel Kopflosigkeit und komische Grandezza entwaffnet, muß ich seine plumpen Ausfälle gegen die ‚zunftmäßige Kritik' („über die er als schaffender Künstler — — — selbstverständlich so schlecht wie nur irgend möglich denkt") unbeantwortet lassen. Er möchte so gern sudermännisch kommen und bleibt doch nur ein wenig wohl(er)zogenes Schreiberlein. Und von dem können wir ruhig alles einstecken.

Felix Stössinger

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

Der Liebhaber

Komödie in drei Akten von Bernard Shaw
Deutsch von Siegfried Trebitsch
Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer, Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters zu Berlin
Inszenierung von Dr. Eugen Robert
Dekorationen nach Entwürfen von Oskar Kaufmann

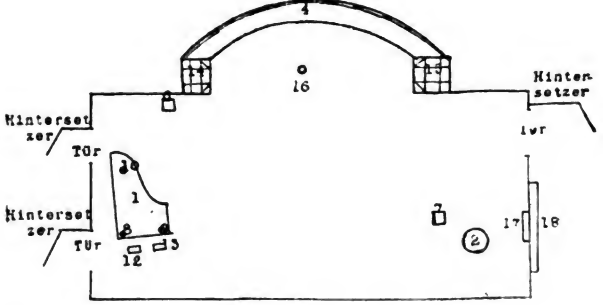
Personen

Craven — Hermann Nissen, Julia — Ida Roland, Sylvia — Helene Ritscher
Cuthbertson — Guido Herzfeld, Grace Transfield — Maria Mayer, Leonard
Charteris — Paul Otto, Dr. Paramore — Adolf Edgar Licho, Klubpage —
Kl. Collani

Dekorationen

Erster Akt

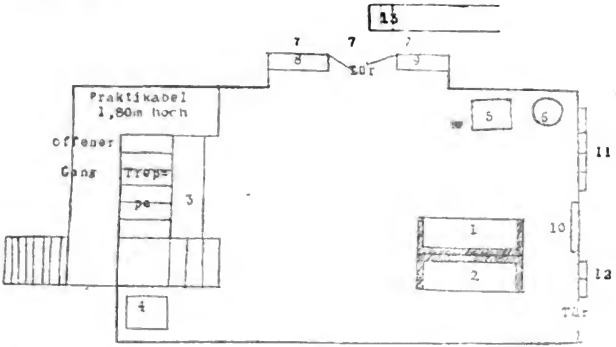
Nicht zu großes und hohes englisches Zimmer, bis zur Höhe von 2,50 m, mit violettem Leinen bespannt, oben weiß getüncht. Hinten (4) große halbrunde Polsterbank in niedrigerer Erkernische; dahinter (5) fünf kleine Fenster mit Blumentöpfen. Rechts und links je eine Vitrine (14, 15) mit Kunstgegenständen. Großer schwarzer Flügel (1). Davor zwei Hocker (12, 13). Runder Tisch (2), zwei Stühle (6, 7). Kleiner Kamin mit Metallmantel (17), darüber eingebaute Nische mit Kunstgegenständen (18), drei Bilder.



Digitized by Google

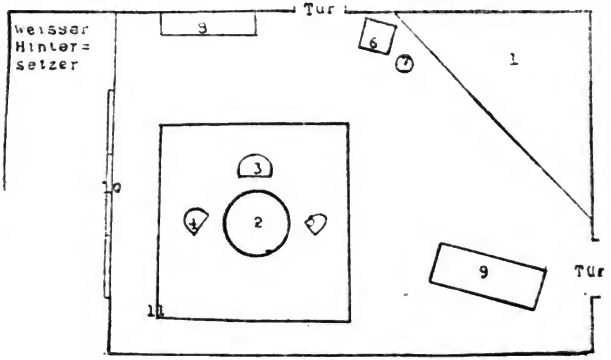
Zweiter und dritter Akt

Lesezimmer im Ibsenklub; 3 m hohe Holztäfelung, mit Intarsien. In der Hinterwand bis zur Decke reichendes Glasfenster und -tür (7), unten rechts und links Blumenparterre (8, 9). Links Treppe zu den andern Zimmern mit offenem Gang, in dem die Abgehenden noch sichtbar bleiben. Zwei große Klubsofas, mit den Rücken aneinander gestellt (1, 2). Polsterbank (3), zwei Klubsessel (4, 5); alle diese Möbel in rotem Leder. Runder Tisch (6), Kamin (10), eingebaute Bücherschränke (11, 12). Hinter der Glaswand abwärts führende Treppe (Versenkung; 13).



Vierter Akt

Wartezimmer bei Dr. Paramore. Vornehmes englisches Herrenzimmer, mit großgemusterter dunkler Stoffbespannung. Die hintere rechte Ecke wird ganz von einem sehr großen Kamin (1) eingenommen. Großer Teppich (11), auf diesem



Digitized by Google

runder Tisch (2), großer Fauteuil (3), zwei kleine Fauteuils (4, 5). Hinten schwerer Bibliothekschrank (8). Vor dem Kamin ein großer Sessel (6) und ein kleiner Tisch (7). Rechts vorne Divan (9). In der linken Wand ein großes dreiteiliges Fenster (10), mit Blumentöpfen davor. Verschiedene Bilder (Rembrandts Anatomie und andre).

Requisiten

Erster Akt: Notizbuch für Craven, Opernglas und Programm für Cuthbertson. Auf der Szene: Notenblatt auf dem Flügel, gelbes broschiertes Buch auf dem Tisch.

Zweiter und dritter Akt: Bücher, Zeitschriften auf den Sofas und dem Tisch verstreut. Blauer Kartenbrief und ein ausgeschriebener Brief für Charteris. Präsentiertablett und zwei Visitenkarten für den Klubpagen. Englisches medizinisches Journal für Dr. Paramore. Drei Plakate ‚Ruhe' an den Wänden.

Vierter Akt: Teeservice für drei Personen auf Silberplatte; Gebäck.

Beleuchtung

Erster Akt: Nacht. Zu Beginn brennt nur die Hängelampe in der Erkernische (16). Später wird auch die Stehlampe (10) und die beiden Leuchter auf dem Flügel (8, 9) angezündet (alles elektrisch). Die Erkerfenster werden von außen schwarz verhängt. Beleuchtung während des ganzen Aktes stark eingezogen, mit ein wenig rot gemischt.

Zweiter und dritter Akt: Sehr helle Tagesbeleuchtung, besonders die hintere Glaswand (7) muß ganz ausgeleuchtet werden.

Vierter Akt: Heller Sonnenschein durch das Fenster (10), vermittelst Scheinwerfer; außerdem indirekte Beleuchtung durch beleuchteten weißen Hintersetzer.

Masken und Kostüme

Craven: Graue Perücke und Schnurrbart. Erster Akt: Frack; zweiter bis vierter: Smoking.

Julia: Reiche moderne Lockenfrisur. Erster Akt: Grünseidene Straßentoilette à la Directoire mit champagnerfarbener Bluse; lange schwarze Crêpe-de-Chine-Schärpe. Großer schwarzer Hut mit grünen Straußenfedern. Zweiter bis vierter Akt: Weiße Crêpe-de-Chine-Toilette in Prinzeß-Form; schwarzer Hut mit weißem Reiher.

Sylvia: Fußfreier weißer Rock und weiße Hemdbluse mit kleiner schwarzer Kravatte. Im zweiten und vierten Akt: breitkrempiger schwarzer Seidenhut mit einfachem Band.

Cuthbertson: Reichliches, ziemlich langes Haar; glattrasiert. Erster Akt: Frack; Auftritt mit Schlapphut und Mantel. In den andern Akten: Smoking.

Grace Transfield: Reiche moderne Lockenfrisur. Erster Akt: Gelbes Prinzeßkleid von Crêpe-de-Chine, Bolero und Schleppengarnitur von irischen Spitzen. Zweiter bis vierter Akt: Braunes Libertykleid in Prinzeßform mit braunem Samt und Guipurespitzen. Im vierten Akt: Sandfarbiger Samthut mit Rosen.

Charteris: Frisur: An den Seiten leicht ergrautes, nach links gescheiteltes, nicht allzu reichliches Haar. Erster Akt: Samtjackett und Samtweste, schwarz-weiß karierte Hose, ebensolche Kravatte und Strümpfe. Zweiter bis vierter Akt: Smoking.

Dr. Paramore: Rötliches, etwas lockiges, an der Stirn schon etwas zurückgehendes Haar. Dunkel gestreifte Hose, hochgeschlossene schwarze Samtweste, dunkelgrauer Gehrock, nicht nach durchaus korrektem Schnitt; modfarbene Gamaschen. Goldene Brille.

* * *

Juristischer Briefkasten

Herr Dr. Richard Treitel wird künftig Anfragen, die sich auf den Engagementsvertrag der Schauspieler und andrer Bühnenangestellter, auf die Provisionsbezüge der Agenturen, auf den Verkehr der Dramatiker und der Direktoren mit den Bühnenvertriebsfirmen, kurz: auf

Digitized by Google

ſämtliche Rechtsverhältniſſe des Theaters beziehen, in allen den Fällen beantworten, die nach irgend einer Richtung von allgemeinem Intereſſe ſind. Es wird ſtrengſte Verſchwiegenheit zugeſichert. Wenn es ſich um Vertragsfragen handelt, wird um Einſendung des Vertrages gebeten. Rückporto iſt beizufügen. Im übrigen ſind die Auskünfte für diejenigen Leſer, die ſich als Abonnenten ausweiſen, koſtenfrei.

Annahmen

„: Moskau, Schauſpiel. Magdeburg, Stadttheater.

Dora Duncker: Die neue Zeit, Schauſpiel. Hamburg, Stadttheater.

Victor Hahn: Felix Auſtria, Feſtſpiel. Graz, Stadttheater.

Hermann Heijermans: Seltſame Jagd, Spiel. München, Schauſpielhaus.

Richard Wolff: Der Kampf um Schneewittchen, Märchenſpiel. Baſel, Intermiſtheater.

Ernſt von Wolzogen: Der unverſtandene Mann, Komödie. Wiesbaden, Reſidenztheater.

Stefan Zweig: Therſites, Tragödie. Caſſel, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutſchen Dramen

21. 9. Fritz Hartmann: Der Wunderbare von Bevern, hiſtoriſches Trauerſpiel. Braunſchweig, Hoftheater.

23. 9. Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metzſch-Schilbach: Der Kolonialſkandal. Luſtſpiel. Berlin, Neues Schauſpielhaus.

2. von überſetzten Dramen

19. 9. Henry Bataille: Mama Kolibri, Komödie. Wien, Bürgertheater.

3. in fremden Sprachen

Danceny und René Peter: Das Gold, Schauſpiel. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Palle Roſenkrantz: Der rote Hahn, Komödie. Kopenhagen, Volkstheater.

Neue Bücher

Dramatik

Alexander Salkind: Arthur Schnitzler, Eine kritiſche Studie. Berlin, Curt Wigand.

Dramen

Hans Karl Abel: Michelangelo, Hiſtorie. Straßburg, Joſef Singer. 131 S.

Auguſt Adelsberger: Jugurtha, Trauerſpiel. Straßburg, Joſef Singer. 121 S.

W. Conrad-Ritſchl: Die Teufelsſonate, Drama. Leipzig, Rudolf Haupt. 114 S. Mk. 2,40.

Karl Engelhard: Frithjof und Ingeborg, Dramatiſches Gedicht. Straßburg, Joſef Singer. 72 S.

Egon Friedell und Alfred Polgar: Goethe, Eine Szene. Wien, C.W.Stern. 22 S. Mk. 1,—.

Otto Hinnerk: Närriſche Welt, Komödie. Berlin, Hermann Ehbock. 99 S. Mk. 2.50.

F. Hoffbauer: Johann Huß, Drama. Frankfurt am Main, Gebrüder Knauer. Mk. 1.

Jörg Joachim: König Saul, Schauſpiel. Dresden, Rudolf Krant. 119 S.

Wilhelm Hugo Klink: Lebensrätſel, Schauſpiel. Böckingen, Süddeutſche Immobilienzeitung. 63 S. Mk. —.60.

O. Martin-Hoeſer: Don Pedro der Erſte von Caſtilien, Trauerſpiel. Hamburg, Paul Hartung. 68 S. Mk. 2,—.

Adolf Paul: Der Triumph der Pompadour, Komödie. Berlin, Hermann Ehbock. 139 S. Mk. 3,50.

Walter Rolf: Ein Doge von Venedig, Drama. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunſt und Muſik. 184 S. M. 3,—.

Kuno Schalk: Die Sintflut in Griechenland. Eine dramatiſche Warnung. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunſt und Muſik. 78 S. M. 2,—.

Hans Seebach: Der Faun, Satiriſche Kleinſtadtkomödie. Leipzig, Verlag Lumen.

Kritik

Hugo Erdmann: Aus den Papieren eines Kritikers. Geſammelte Eſſays. Straßburg, Joſef Singer. 173 S.

Zeitſchriftenſchau

Allgemeines

Wolfgang Madjera: Theaterdirektor und Publikum. Wiener Theatercourier I. 1.

Dramatik und Dramatiker

Paul Gottlober: Was iſt uns Lehrern Shakeſpeare? Zeitſchrift für den deutſchen Unterricht XXII, 7.

Digitized by Google

Dr. Hönn: Aeschylus und die Modernen. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 37/38.

F. Stürmer: Die Aufopferung des Marquis Posa in Schillers ‚Don Carlos'. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXII, 7.

Kritik

Hans Landsberg: Der Haß gegen die Kritik. Morgen II, 38.

Bernard Shaw: An meine Kritiker. Morgen II, 39.

München

Hermann Diez: Zwischenaktsgedanken im Münchener Künstlertheater. Deutsche Kunst und Dekoration XII, 1.

Felix Stössinger: Prinzregentenspiele. Blaubuch III, 39.

Schauspieler

Leopold Kramer: Ludwig Martinelli. Wiener Theatercourier I.

Theatergeschichte

Hans von Müller: Ein berliner Theaterbrief. E. T. A. Hoffmann. Neue Revue II, 1.

Wagner

Edgar Istel: Wagners Tristanakkorde eine Reminiszenz. Musik VII, 24.

Karl Storck: Richard und Minna Wagner. Türmer X, 12.

Paul Zschorlich: Wenn Wagners Werke frei werden. Hilfe XIV, 34.

Zensur

In Cöln wurde dem Residenztheater Maurice Charpentiers Schwank ‚Die Zeisige' verboten, weil es unmoralisch sei, daß auf der Bühne ein uneheliches Kind über legitime Nachkommenschaft triumphiere.

Nachrichten

Das Hoftheater in Hannover ist nunmehr durch Allerhöchste Verfügung der berliner Generalintendanz unterstellt worden. Damit ist ein Zustand geschaffen, wie er bereits unter dem frühern Generalintendanten Botho von Hülsen bestand. Das Hoftheater in Hannover tritt durch diese Verordnung in dasselbe Verhältnis zur Generalintendanz, wie die Hoftheater in Cassel und Wiesbaden, das heißt: die Kontrakte von Mitgliedern dieser drei Theater können jederzeit auch für Berlin gültig gemacht werden.

Ende Oktober wird Wien ein neues Theater mit einem durchaus literarischen Programm erhalten. Eröffnet werden die ‚Wiener Kammerabende' mit der deutschen Uraufführung von Strindbergs ‚Scheiterhaufen'. Es folgen: Bahrs ‚Faun', Wieds ‚Fräulein Mathilde', Wedekinds ‚Junge Welt', Przybyszewskis ‚Schnee', Ibsens ‚Klein Eyolf', und andre Dramen. Die Regie liegt in den Händen des Direktors Franz Gstettner, des Oberregisseurs Heinrich von Korff und des Dramaturgen Oscar Maurus-Fontana. Die Leitung der eigenen Kunstwerkstätten, die die gesamte Ausstattung herstellen, führt Maler Geyling. Für die Zwecke des Theaters, das dreihundert Zuschauer fassen soll, wird der Josefssaal umgebaut.

Der Bühnenverlag A. Entsch hat aufgehört, ein selbständiges Unternehmen zu bilden, und ist in den Theaterverlag von Eduard Bloch übergegangen.

Die Presse

Fedor von Zobeltitz und Wolf von Metsch-Schilbach: Der Kolonialstanda! Schwank in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

Berliner Tageblatt: Zobeltitz wird bald wieder, auch wenn er lachen machen will, seine Aufgabe ernster und sein Ziel höher fassen.

Börsencourier: Neben den natürlich aus der Situation sich ergebenden lustigen Szenen machen sich auch gewaltsam eingezwängte, sehr naive Späße breit.

Morgenpost: Gerade in einer so auf rührende und überzeugende Liebe gestellten Handlung macht sich das Kolonialmilien recht hübsch, denn es ermöglichte all die vielen guten und schlechten Witze, ohne die deutsche Schwankautoren nun mal nicht auskommen.

Lokalanzeiger: Dieses Stück gehört zu den Schwänken, denen nichts Besseres passieren kann, als daß die Kritik sich nicht um sie kümmert.

Vossische Zeitung: Wir haben nur den Direktor zu bedauern, den die Hungersnot des Repertoires so geschwächt haben muß, daß er sich von der erbärmlichsten Attrappe täuschen ließ.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesser, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 41
8. October 1908

Der natürliche Vater / von Herbert Eulenberg

Die jüngste dramatiſche Arbeit des Dichters, ein bürgerliches Luſtſpiel in fünf Akten, das in der ‚Modernen Bühne' — einer Sammlung dramatiſcher Werke, herausgegeben von Erich Reiß, verlegt von Hermann Ehbeck in Berlin — erſcheint, und von dem hier der erſte Akt mitgeteilt wird. Das Stück ſpielt „vor etwa fünfzig Jahren bei und in einer kleinen deutſchen Stadt, in der man gut zu leben weiß".

Erſter Akt

Ein kahler Gartenſaal in einem Landhaus vor der Stadt. Das Ganze macht den traurigen Eindruck vergangener Herrlichkeit. Ein altes Bild und eine Laute hängen verlaſſen an der Wand, und ein paar Möbel erzählen jedem die triſte Geſchichte ihres Verfalls. Links hinten führt eine breite lahme Glastüre in den Garten; rechts hinten und rechts ſeitlich gehen zwei kleinere Türen ins Haus. Draußen ſcheint die wechſelnde Sonne eines Frühlingsmorgens. Richter Thomas und Blaſius im Geſpräch.

Blaſius: Wir wollen hoffen, daß der Fall heute ein gutes Ende nehme.

Thomas: Amen! Das gebe Gott! Iſt meine Nichte ſchon vereit?

Blaſius: Sie läßt ſich oben von ihrem Lehrer die Haare kämmen.

Thomas Und der Herr Bräutigam?

Blaſius: Jemine, Herr Richter, der wird nicht auf ſich warten laſſen. Wenns Waſſer kocht, kommt der Dampf von ſelbſt.

Thomas (hat indes ſeinen Amtsrock angezogen): So! Da wäre ich in Poſitur. Nun könnte das Heiraten anfangen. (Hängt ſeinen andern Rock auf) Hoffentlich trägt der Nagel noch meine Alltäglichkeit! — Sitzt das hinten auch gut bei mir?

Blaſius: Wie der Schwanz am Pferd. Wenn alles andre heute nur ſo klappen würde.

Thomas: Der Herr Bräutigam bringt wohl diesmal die nämlichen Trauzeugen mit?

Blaſius: Gewißlich! Der kennt doch ſonſt keine Menſchenſeele auf der ganzen Welt.

Digitized by Google

Thomas (in seinen Akten blätternd): Ich frag' nur um des Protokolls willen: Apotheker Düsterich und Steinmetz Meinardus?

Blasius: Natürlich. Beides Dunkelmänner von Gewerbe. Eher zum Rattenvergiften auf die Erde gesetzt als zum Trauzeugen.

Thomas: Was schneidet Ihr denn wieder für Fratzen, Blasius? Ihr beschwört ja förmlich ein neues Verhängnis herauf.

Blasius: Ich halte mir so ein paar Ahnungen aus Liebhaberei.

Thomas: Ein hübsches Ungeziefer! — In einer Stunde ist alles erledigt und meine Nichte gnädige Frau und Ihr ein alter Esel.

Blasius: J—a!

Thomas: Wenn man nur nicht so ungeduldig wäre nach der ersten Geschichte.

Blasius: Damals kamen wir nicht weit bei der Operation, als meine Herrin ‚au!' schrie.

Thomas: Und wenn meine Nichte nicht so dickköpfig wäre!

Blasius: Wollen der Herr Richter nicht indessen ein Glas Morgenwein bei uns trinken? Ich hab' ihn drüben verschlossen für trübe Stunden. Es hat noch gute Weile, bis das Brautpaar die Ringe wechselt.

Thomas (packt ihn an den Ohren): Daß Ihr das verwünschte Saufen nicht lassen könnt!

Blasius: Au, o weh! Heiliger Zebedäus! Was soll man hier den ganzen langen Winter vor Kälte und im Stockdüstern anders anfangen! Wir sparen am Licht wie der Neumond.

Thomas: Bald hat die Bettelwirtschaft ein Ende.

Blasius: Wenns wahr wäre!

Thomas: Kommt mit zu Euerm Morgenwein! Ich kann mein Frühstück dabei verzehren.

Blasius: Der Herr Bräutigam und seine schwarzen Trabanten werden ja auch bald aus der Stadt hier sein.

Thomas (schneidet die Kruste von seinem Brot und wirft sie auf den Boden): Hier! Damit die Mäuse etwas zu knabbern haben. Die verhungern auch noch bei lebendigem Leibe.

Blasius: Sie tun mir oft wirklich leid, die armen Luders, wenn sie aus ihren Löchern einen anbetteln, daß es einen Kater jammern könnte.

Thomas: Kommt mit, alter Schwede! Tröstet Euch! In einer Stunde geht hier das goldene Zeitalter an.

(Sie gehen hinten rechts ins Haus; Anselm, ein reicher Mann, kommt mit seinen zwei Trauzeugen)

Anselm: 's wird Regen geben, verlaßt euch drauf! Was gilt die Wette? — Ach, ihr habt ja kein Geld. — Düsterich, was denkst du, Mensch?

Düsterich: Ein trüber Tag, um Hochzeit zu machen.

Meinardus: Aber die Erde riecht schon nach Frühling.

Anselm: Ja, leider, Meister Meinardus, und die Toten schicken uns wieder ein paar Blümchen herauf, damit ein Narr wie Sie sein Plätzerchen dran hat.

Digitized by Google

Meinardus: Gott bewahre, ich habe mehr Sorgen als Freuden auf der Welt.

Anſelm: Das gehört doch zu einem anſtändigen Menſchen, vor dem Gott den Hut abnimmt. — (Er pfeift) Nun, wo bleibt denn mein Bräutchen heute? Haben wir das weiße Kleidchen noch nicht am Leibchen? Nähen wir noch blaue Bänder an die Wäſche? Haben wir die ſchwarzen (er reibt ſich die Hände) Strümpfchen noch nicht angezogen?

Meinardus: Wie wäre es, wenn wir hinterher in der Stadt ein Glas zuſammen tränken?

Anſelm: Nein! Wozu?

Düſterich: Wir ſind ja ohnedies heiter aufgelegt.

Anſelm: Sie haben den Kopf heut voll Gimpeleien, Meinardus. — Ueberdies hab' ich keine Zeit mehr nach der Trauung. Ja, ja, glotzt mich nicht ſo an, ich hab' euch nichts fortgenommen. Ich bin euch nichts ſchuldig. Ich zahle mehr Steuern als ihr. Ich . . .

Meinardus: Ein hübſches Viertelſtündchen zur Ausſprache wird uns doch bleiben?

Düſterich: Du wirſt uns ja nicht gleich verlaſſen, Anſelm!

Anſelm: Was preßt ihr mich aus? Ich muß verreiſen nach Kanada, nach Sibirien, ganz weit weg, dorthin, wo die Menſchen wieder Schwänze bekommen und auf vier Beinen ſpringen und keine Geſetze haben. Was lauſcht ihr mich aus? Ich habe Verwandte dort.

Düſterich: Du wirſt ja ganz aufgeregt.

Meinardus: Iſt dahinter etwas verborgen?

Anſelm: Hä! Frag' ich euch eure Geheimniſchen ab? Revidiere ich eure Seelenbücher? Berieche ich euch, ob ihr irgendwo ſtinkt?

Meinardus: Um Jeſu Willen nicht.

Düſterich: Wir ſind doch gute Freunde geworden.

Anſelm: Ich habe euch heute morgen nötig in euern ſchwarzen Kamiſols. Weiter nichts! Dann ſind wir geſchiedene Leute, und ihr könnt mich jenſeits des Aequators ausſchellen laſſen. Mich bringt kein Taucher wieder.

Düſterich: Du tuſt ja ſo, als wenn du etwas wie ein ſchlechtes Gewiſſen hätteſt.

Anſelm: Nein, nein! Die Krankheit kenne ich nicht, alter Pillendreher. Mich ſticht nichts; ich habe mir eine Hornhaut angelebt.

Meinardus: Wir haben doch ſo gemütliche Stunden miteinander verbracht. Das müſſen Sie anerkennen.

Anſelm: Danke! — Als ob ich nicht überall anderswo Kreaturen fände, mit denen ich Domino ſpielen und übers Wetter ſchwatzen könnte.

Düſterich: Wie ſchade!

Anſelm: Nun wäre klare Luft um uns, liebe Freunde. Hol' der Kuckuck allen blauen Dunſt! Es tut einem wohl, ſich einmal ſo von Herzen auszuſprechen, nicht wahr?

Meinardus: Ach, ja!

Digitized by Google

Anſelm: Jetzt wär' ich recht in der Stimmung, mich zu verheiraten. Sakrament! Still! Kommt da nicht meine Jungfer Braut? ‚Jungfer Braut', jeder Buchſtabe iſt Schokolade. Bald werde ich dich anknabbern wie Marzipan, du honigſüßes Ding, und wie eine Weſpe all deinen Zucker naſchen.

Düſterich: Wieviel Poeſie du haben kannſt!

Meinardus: Und dort hängt ja ſchon der Rock vom Herrn Richter.

Anſelm: Kommt ſchnell, meine Lieben! Hier hinaus! Wir wollen ein paar Schritte in dem Garten machen. Es iſt nicht gut, wenn man uns hier auf die Beſcherung warten findet.

Düſterich: Nein! Du haſt recht wie immer.

Anſelm: Haſt du nicht etwas Giftiges bei dir, Düſterich?

Düſterich: Doch, ein Lot Arſenikkörner für die Ratten hier. Man bat mich drum.

Anſelm: Gib her! Wir wollen draußen ein paar Vögel vergiften und ums Piepſen bringen. Das iſt noch das einzige Vergnügen, das unſereiner vom Frühling hat.

(Sie gehen in den Garten hinaus. — Beate, ein ſchönes Mädchen, und Theophil, ihr Lehrer, kommen aus der Türe rechts; ſie iſt zur Hochzeit geſchmückt, er trägt Veilchen in der Hand)

Theophil: Je nun? Wo iſt denn der Herr Gemahl in futuro geblieben? Ich hörte doch ſeine Stimme durch die Decke rumoren. — Sollte er in ſeine Vergangenheit zurückgekrochen oder gar nieder zur Hölle gefahren ſein! (Er klopft auf den Boden) Herauf mit dir, du böſer Geiſt! Exoriare!

Beate: Ach, ja! Mach ein paar Späße, Theophil! Bald iſt alles ernſt um mich her.

Theophil: O, wir werden heute von einem ſilbernen Ochſen auf diamantenen Rädern in eine andre Welt gezogen werden, wo alles, was man anfaßt, zu Gold und zu Verbeugungen wird. Und der arme Magiſter wird im Staube dabei ſtehen und in dieſer wehmütigen Haltung etwa (er tuts) Veilchen ſtreuen.

Beate: Und meine Tränen aufbewahren. — Warum tu' ich das nur! Ich bin ja wahnſinnig.

Theophil: Pſt! Der Wiedehopf in meinem linken Ohr flüſtert, daß dieſe Stunde der Weihe bedarf. — Geſtatte, mein Kind, daß ich zu der heutigen Zeremonie meinen Rock umdrehe. Du wirſt dich ohnedies an ſolche Anſichten gewöhnen müſſen. (Er hat ſeinen Rock ausgezogen)

Beate: Hör auf davon, ich bitte dich!

Theophil: Schon neulich bemerkten der Herr Richter mit Mißfallen, daß ihm meine Ellenbogen immer durchs Tuch: „Guten Tag, Rhinozeros!" ſagen wollten.

Beate: Ich tu's doch für Euch nicht minder als für mich.

Theophil (dreht den Rock um und zieht ihn an): Ja! Sieh, wie

Digitized by Google

das Innere prächtig ist gegen die Außenseite, wie bei allen armen Schluckern. Welch eine edle Figur würde ich machen, wenn ich mich selber so wenden könnte!

Beate: Wie glücklich sind wir doch eigentlich!

Theophil (vor dem Rock des Richters): Nun, wie gefall' ich Euer Heiligkeit heute? In meinem Phantasiekostüm? Expreß vom Sirius zur Vermählung Ihrer Nichte auf mich herabgefallen. — Reich' mir die Hand, mein Vetter von der traurigen Gestalt! Wie wärs mit einem pas de deux, zur Melodie: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit"? — Himmel, da ist er in Person!

(Die Türe hinten geht auf; Thomas tritt heraus, hinter ihm Blasius)

Thomas: Nun, Sie alter Narr, was treiben Sie wieder für Faxen? — Sie sehen ja aus wie ein Regenbogen.

Theophil: Aus! Fertig! Abgebrannt! Kalt! (Er geht in die Ecke links)

Thomas: Ei, da hätten wir dich endlich, Beate!

Beate: Noch nicht ganz, Onkel. (Sie küßt ihn)

Thomas: Meine schönsten Glückwünsche bringe ich dir mit, mein Kind.

Beate: Wenn nur Segen daraus würde!

Thomas: Ih, warum sollte es nicht! Du siehst ja noch halb unglücklich aus. — Hat dich der Tolpatsch wieder aus der Vernunft gebracht? Daß ich ihn noch einmal der Polizei zur Verbesserung ausliefere!

Theophil (brummt in seiner Ecke)

Beate: Ich setze heute alles, was ich gewesen bin, aufs Spiel.

Thomas: Und was bekommst du wieder, wie? Das hat wohl der Gelehrte vergessen aufzuzählen! — So sei doch vernünftig, Kind! Ich bin doch ein besserer Rechenmeister als der Hansnarr. Sieh doch nur mit einem halben Auge ein bischen um dich! Der Regen trieft dir durchs Dach.

Blasius: Das kann ich bestätigen. Ich bin erst gestern wieder getauft worden.

Thomas: Der Garten ist verwildert, als wenn er in der Mauser wäre, an den Fenstern stochert sich der Mond die Zähne, die Dielen sind so morsch wie meine Beine, und alles ist verschuldet bis ans Genick.

Beate: Sind dies Gründe genug für das Unsinnige, das ich tun will?

Thomas: Wischiwaschi! Du wählst für den trüben Plunder hier einen begüterten Mann, der dich lieb hat und dich pflegen und hegen wird wie einen Kanarienvogel, einen würdigen, angesehenen, stattlichen Mann . . .

Theophil (brummt in seiner Ecke)

Thomas: Wenn der Kerl mir nur sein Gesicht zukehren wollte, ich würde mit meinen Händen darin spazieren laufen! — Wie der Saal hier aussieht, schau' ihn dir doch blos an, ich bitte dich um Himmelswillen: früher hingen hier die Wände voll Bildern, und aus jedem sah dich ein Meister an, heut fallen die Tapeten ab vor Scham. Möbel standen hier, ich sage dir, so dicht, daß man kein Streichholz auf den Boden werfen

Digitized by Google

konnte. Jetzt sinds ihrer weniger als Jünger unsers Herrn, und die, die da sind, daß Gott erbarm'! Wenn drei Fliegen sich auf eins setzen, kracht es zusammen.

Beate: Es ist wahr, jedes Wort ist wahr.

Thomas: Nimm doch Vernunft an, Beate! Mir könnts ja gleich sein. Aber wenn du über kurz oder lang im Armenhaus sitzt und Wolle zupfst und dir die blauen Aeuglein vor den Kopf heulst, dann wirst du dir sagen: „Der alte dumme Onkel, er hat's schließlich am besten mit dir gemeint."

Beate: Sei's denn! Ich willige in alles ein. Aber du sollst mir die Verantwortung tragen.

Thomas (zu Blasius): Schnell, ruf die Herren herbei! Hurtig, Blasius! Hol' sie so schnell her, als wenns Kümmel wäre!

Blasius: Da sind sie ja schon zur Beerdigung.

(Die drei kommen aus dem Garten herein. Stumme Verbeugung aller)

Thomas: Sie werden sämtlich eilig sein, der Bräutigam vor allen. Wie wollen drum mit den Formalitäten so sparsam wie möglich umgehen. Die Namen der Zeugen wie der Verlobten stehen ohnedies schon fest.

Theophil: Jawohl, vom vorletzten Versuche her.

Düsterich: Um Vergebung, Herr Richter, wäre es nicht möglich, einen andern Gegenzeugen zu nehmen als . . . (Er wird verlegen)

Anselm: Diese Seifenblase da!

Thomas: Jesus und Judas, meine Herren! Halten wir uns doch nicht mit diesen Nichtigkeiten auf! Solche kleine Unannehmlichkeiten muß man bei einem schönen Geschäft in den Kauf nehmen. Nehmen Sie nur schon Platz!

Meinardus: Wo denn?

Thomas: Oder besser, bleiben Sie nur stehen! So gehts noch schneller. — Hier die zwo verehrlichen Zeugen (zu Düsterich und Meinardus); dort die andern. In der Mitte das Brautpaar!

(Man stellt sich so auf. Thomas blättert und schreibt in seinen Akten herum)

Anselm: Es riecht hier so übel nach Veilchen.

Beate: Sie lieben die Blumen nicht?

Anselm: Nun mußt du bald ‚Du' zu mir sagen, mein Vögelchen.

Beate (ganz erschrocken): Wahrhaftig?

Thomas (von seinen Akten aufsehend): So! Das wäre alles in Ordnung mit sämtlichen Personalien. Die Zeugen sind anwesend, alle Ehehindernisse sind abwesend. Beginnen wir also! Nomina praeexistimo, nicht wahr, das ist Ihnen recht?

Alle: Ja, jawohl! (Sie bejahen, ohne zu wissen, was)

Anselm: Wenns nur endlich aus ist!

Thomas (setzt sein Barett auf): So frage ich dich also, obbenannter Bräutigam, mein guter Freund, angesichts Gottes und dieser ehrwürdigen Zeugen, willst du obbenannte Braut, meine liebe Nichte, ehelichen, sie

Digitized by Google

lieb halten und schützen und pflegen wie deinen Augapfel, so antworte mir laut und vernehmlich: Ja!

Anselm: Ja!

Thomas: Und so frage ich auch dich, mein liebes, gutes, schönes Töchterchen, die ich über alles liebe (er wird gerührt), willst du diesen obbenannten Mann, der dich liebkosen und vergöttern wird, zum Gemahl und Beschützer nehmen, so nicke mir leise: ‚Ja!'

Beate: Nein, nein, zum letzten Mal und ewiglich: Nein!

(Entsetzen und Freude)

Blasius: Da haben wir die Bescherung!

Theophil: Diese Stunde macht dich zur Heiligen, mein Kind.

Thomas; Ja, sag mir, bist du denn von Sinnen, Beate?

Beate: Ich kann nicht anders, wahrhaftig nicht. Mehr weiß ich dir nicht zu sagen.

Thomas: Willst du mich blos zum Narren halten? Du läßt mich hier die ganze Komödie aufführen . . .

Beate: Onkel, liebster, bester, ich bin doch schließlich die Hauptperson dabei.

Thomas: Um mich hinterdrein auszulachen. Ich danke dafür. Es gibt andre Hofnarren hier, die solche Späße mit sich treiben lassen.

Beate: Ich kann doch nicht meine Seele in Stücke hauen, um dir nicht wehe zu tun.

Thomas: Phrasen, mit denen du keinen Taler in der Umgegend zusammenbettelst! — Das hat man von seinem guten Herzen, meine Herren, daß schließlich ein Witz aus einem gemacht wird.

Beate: Ich will dir einmal etwas von deinem guten Herzen erzählen, da du so viel Geschrei davon machst: du hast mit deiner Güte mehr Unheil angerichtet, als drei andre mit ihrer Schlechtigkeit je wieder gut machen können. Du hast meine Eltern zusammengekuppelt aus Gutmütigkeit, und was daraus geworden ist, das kann ein jeder an den kahlen Wänden hier ablesen.

Blasius (buchstabierend): M—o—t! Misere!

Beate: Du spielst hier den Vermittler aus Gutmütigkeit in einer Sache, in der ich mich schäme, nur einen Atem lang Partei gewesen zu sein.

Thomas: Danke! Genug! Ich verzichte auf weitere Schmeicheleien. (Er hat seinen Rock übergezogen und ergreift Hut und Stock) Verzeihen Sie, daß ich so vor Ihnen beschimpft werde, meine Herren! Ich hab' es, weiß Gott! nicht verdient. Aber Dankbarkeit findet man nur bei den Möpsen. — Ich bedauere diesen Auftritt um Ihretwillen, meine Herren! Aber das schwöre ich Ihnen bei meiner vermaledeiten Gutmütigkeit, ich will lieber den Knochenfraß an beide Beine bekommen, eh' ich noch einmal einen Fuß in diese undankbare Baracke setze. (Er eilt davon)

Beate (aufweinend): Nun haben wir den allerletzten Freund verloren.

Theophil (drückt ihr Haupt an seine Schulter): Still, Kind! Keine

Digitized by Google

Tränen vor dieſen Nagetieren! Komm! Wir wollen Veilchen pflücken und die Menſchen vergeſſen und wieder Schmetterlinge werden. (Geleitet ſie hinaus)

Blaſius (ihnen nach): Ach, hol' der Teufel das Heiraten! Es kommt nie etwas Gutes dabei heraus.

Meinardus: Wie leid tut uns dies!

Düſterich: Mein armer Freund!

Anſelm: Mit euern Sprüchen! Seh' ich aus wie ein gerupfter Hahn? Müßt ihr mir die Leber ſegnen?

Meinardus: Je nun, wir dachten doch.

Düſterich: Es iſt ein rechtes Unglück.

Anſelm: Könnt ihrs Wetter machen? Wer weiß, wems gut wird. Ledig ſein iſt nicht die dümmſte Liebhaberei auf der Welt. Frauen werden alt, fett, runzlig, langweilig, ſchließen ſchließlich nicht mehr ſicher; was red' ich euch vor! Ihr kennt doch die Katzen beſſer! Ihr habt ja den Krebsgang der Liebe mitgemacht.

Meinardus: Wenn Sie ſich ſelber ſo ſchnell tröſten können!

Anſelm: Vorwärts, Meiſter! Wie wärs mit einem Wagen aus der Nachbarſchaft? Wir wollen vierſpännig zur Stadt zurückfahren. Das wird die Kröte ärgern. Macht ſchnell! Wir trinken dann noch einen ſauern Wein zum Abſchied.

Meinardus: Das ſoll mir recht ſein. Ich bin gleich wieder da mit vier Röſſern. (Ab)

Anſelm (ihm nachrufend): Schnell! Flink! Sonſt holt mich der Satan hier. — Düſterich!

Düſterich (ängſtlich): Ja?

Anſelm: Du biſt mir am wenigſten widerwärtig unter allen Zweibeinigen. Ich habe dich noch nie lachen ſehen.

Düſterich: Das liegt an meinem Beruf. Worüber ſoll ich denn luſtig ſein?

Anſelm: Ich glaube, ſelbſt wenn man dich kitzeln würde, du möchteſt dabei Grimaſſen ſchneiden wie beim Zwiebelſchälen. — Red' nichts! Juſt darum mag ich dich um mich haben. Düſterich! Ich muß dir mein Geheimnis anvertrauen.

Düſterich: Dein Geheimnis? Dacht' ich's doch!

Anſelm: Horch! Lauſcht da nicht jemand an der Türe? — Nur die Ratten! Die wiſſen es längſt. Nun verkauf' ich dir meinen Schatten, Kerl. Denk dir (er lacht): es iſt zum Tollwerden, du wirſt zum erſten Mal lachen müſſen.

Düſterich: So rede doch um unſrer Freundſchaft willen.

Anſelm: Nun denn, heraus aus deinem Schilderhaus, mein ſüßes Rätſel! Ich bin verheiratet.

Düſterich: Ach ja! Wärſt du's! — Das iſt mir ein ſchönes Geheimnis!

Anſelm: Biſt du von Sinnen? Wer redet davon? Ich habe ein Weib, ein Kind, einen Sohn, glaube ich, natürlich! Er iſt ſchon über zwanzig

Digitized by Google

Jahre alt, der Lümmel! Sie sind mir auf der Spur, Düsterich, sie sind hinter mir her wie die Fliegen hinterm Käse. Sie werden mich noch bis zum Nordpol hinaufhetzen. Sie werden mir das Genick brechen.

Düsterich! Um Jesu willen! Das ist ja eine entsetzliche Geschichte.

Anselm: Ich habe immer für sie gesorgt, wie ein Pudel für seine Flöhe, wie ein Familienvater, ich hab' ihnen Geld geschickt, sie konnten leben in Saus und Braus — —

Düsterich: Wie hat man dich denn in der Welt auffinden können?

Anselm: Ich hatte dem Bengel einen Vormund bestellt, so einen rechten alten, weichgekochten Narren, weißt du!

Düsterich: Daß du mich nicht früher gefunden hast, Anselm!

Anselm: Der Kerl hats ausplaudern müssen, wie der Junge mündig geworden ist. Nun läßt ihm das Fohlen keine Ruhe und will mich ausgraben wie Ninive. — (Er holt einen Brief heraus) Hier ist der Brief. Heute morgen bekam ich die Jammerpost.

Düsterich (liest daraus): „Ich konnte seinem ungestümen Drängen nicht weiter widerstehen, und so haben wir uns auf die Reise gemacht" — —

Anselm (nimmt ihm den Brief fort): Und so weiter! Hör auf! Sie werden ihr Ziel verfehlen. Du mußt mir beistehen, Düsterich. Du mußt dich auf die Lauer legen und anschlagen, wenn einer kommt. Ich will noch ein paar Tage hier in der Nähe bleiben.

Düsterich: Warum nur? Jetzt rate ich dir selbst zur Flucht.

Anselm: Wer weiß, wie die Dirne morgen denkt. Vielleicht zieht sie die Stacheln ein und saugt sich wie ein Blutegel an mich fest, bis ich ihr Salz aufstreue.

Düsterich: Aber das darfst du doch jetzt nicht mehr.

Anselm: Mit Hunger zähmt man Krokodile. Ich möchte drauf wetten, daß ich sie noch einmal in die Ohrläppchen beißen werde.

Düsterich: Und wenn deine — Frau hierherkommt?

Anselm: Larifari! So machen wir eine Hochzeitsreise ins Türkenland.

Düsterich: Stille! Um Himmelswillen! Da kommt der Herr Kastelan.

(Blasius kommt)

Anselm: Nun? Hat Euch der Schnaps schon Urlaub gegeben?

Blasius: Gott verdamm' mich! Da seid ihr ja noch immer, leidtragende Versammlung.

Anselm: Wollt Ihr uns hinauskleffen, alter Köter? Kß! Kß! Wo gibt es denn hier etwas zu stehlen, sagt!

Blasius: Packt Euch! Ihr habt hier nichts mehr zu suchen und zu verlieren. Unser Fräulein hat Euch schön heimgeleuchtet.

Anselm: Komm, Düsterich! Wir wollen der Kalesche entgegengehen. — (Zu Blasius): Da! Speck wider Dreck! Illuminiert Euch heut abend zu meiner Ehre! (Er gibt ihm etwas)

Blasius: Juhu! So wirds doch nicht so grau werden, wie mir geahnet hatte. — Untertänigsten Kratzfuß, mein Lord!

Digitized by Google

Anſelm: Seht Euch das Ding blos genauer an! Es iſt eine portugieſiſche Münze: längſt außer Kurs geſetzt. Ihr kriegt keinen Groſchen dafür. — Uäh! Gleich wird er Branntwein weinen. Geſegnete Faſtenzeit! (Ab unter Gelächter mit Düſterich)

Blaſius (wirft ihm das Geldſtück nach): So wollt' ich doch, daß es ihm zum Karbunkel am Halſe würde! Dem niederträchtigſten Geſellen, der je unter Chriſtenmenſchen herumſpukte. (Er macht die Laden an der Gartentüre zu) Gute Nacht, armer Blaſius!

Theophil (kommt herzu): Nun, Bruder im Unglück, was treibſt du denn hier? Spielſt du Verſtecken mit dir!

Blaſius: Ob mich die Bank hier aushalten wird? Aſchermittwochmorgen! Sie wird auch nicht zarter wie Nachbars Fine ſein.

Theophil: Wie? Du legſt dich ſchlafen? Am hellen Mittag?

Blaſius: Weißt du ein beſſeres Mittel, den Hunger zu vergeſſen, Magiſter?

Theophil: Ja! Gib mir die Laute her! Ich ſoll dem Fräulein im Garten Muſik vormachen.

Blaſius (gibt ihm die Laute): Hier! Macht euch vor, was ihr wollt! Ich will indes von den ſieben fetten Kühen träumen.

Theophil (präludiert ein Wiegenlied auf der Laute):

„Schlaf ein, mein Zuckerprinz, ſchlaf ein!
Verträum' des Tages Laſt und Pein!"

(Während Blaſius zu ſchnarchen beginnt, fällt der Vorhang)

Schubert/ von Peter Altenberg

Ueber meinem Bette hängt ein Kohledruck des Bildes von Guſtav Klimt: Schubert. Schubert ſingt mit drei wiener Mädchen Lieder zum Klavier beim Kerzenſchein. Darunter ſteht von mir geſchrieben: „Einer meiner Götter! Die Menſchen ſchufen ſich die Götter, um ihre eigenen, in ihnen verſteckten und unerfüllbaren Ideale dennoch irgendwie zu lebendigerm Daſein zu erwecken!"

Ich leſe oft in Nigglis Schubert-Biographie. Sie will Schuberts Leben bringen, nicht Nigglis Gedanken darüber!

Aber hundertmal habe ich die Stelle geleſen, Seite 37. Er war nämlich Muſiklehrer auf dem Gute des Grafen Eſzterhazy in Zelesz bei den ganz jungen Gräfinnen Marie und Karoline. An Karoline verlor er ſein Herz. Es entſtanden ſeine Schöpfungen für Klavier zu vier Händen. Nie erfuhr die junge Gräfin von ſeiner tiefen Neigung. Nur einmal, als ſie ihn neckte, er hätte ihr noch keine ſeiner Kompoſitionen gewidmet, erwiderte er: „Wozu denn?! Es iſt Ihnen ja ohnedies alles gewidmet!"

Wie wenn ein Herz in ſeiner Fülle, in ſeinem Grame ſich eröffnete und wieder ſich verſchlöſſe für ewig — — —. Deshalb ſchlage ich oft Seite 37 auf in Nigglis Schubert-Biographie.

Digitized by Google

Geſpenſter

Es iſt, natürlich, kein Theater — jener ſchöne Schein, für welchen ſelbſt in ſeinen literariſch unbeſtreitbarſten Ausprägungen Brahm niemals Sinn gehabt hat. Es iſt auch nicht mehr jene Lebensnachahmung, die er in ſeinen Anfängen erſtrebte — jene nichts weniger als ſchöne Wahrheit, die den gewöhnlichſten Perſonen beizubringen war, wofern ſie nur den Ton und Gang von Heiden, Chriſten oder Menſchen mitbekommen hatten. Aus dieſem zuverläſſigen Naturalismus, der dem Beſchauer die beſcheidenen Dienſte jedes Spiegels tat, iſt eine Kunſt geworden, deren wunderbare Eigentümlichkeit es iſt: ſich keinen Schritt vom Leben zu entfernen und es doch feſtlich zu erhöhen, zu vertiefen, ja geradezu noch lebenswahrer zu geſtalten. Das klingt nur paradox. Vor ſolcher Vorſtellung, die eben keine Vorſtellung mehr iſt, ſtellt ſich wahrhaftig die Empfindung ein, als hätten unter den ungezählten Larven, die das Haus erfüllen, einzig die Mimen eine Menſchenbruſt; als ſpiele ſich hier unten eine läſtige Komödie leerer geſellſchaftlicher Konventionen ab, während da oben um alle weſentlichen Fragen unſrer Exiſtenz das heiße Herzblut fließt. Am erſten Abend iſt der Widerſpruch nicht auszuhalten. Am vierten Abend kann er nicht empfindlich werden, weil die Theaterſtadt Berlin für Feierſtunden dieſer Art noch nicht viel übrig hat und Individuen ſo überwältigenden Kalibers, wie Sauer, Baſſermann und Elſe Lehmann, mit Vorliebe ſich ſelber überläßt. Unabgelenkt ſucht man der Wirkung auf den Grund zu kommen.

An andrer Stelle iſt der Regiſſeur ſo mächtig, daß er den Schauſpieler gewiſſermaßen nur benutzt. Für dieſe Bühne iſt der Menſch im Schauſpieler das Maß der Dinge. Es würde ihr am Ende auch gelingen, die trübe Regenſtimmung zu erzeugen, die Lederſeelen nicht entbehren wollen, und den Aſylbrand auszuſchmücken, der angeblich zu dürftig ausgefallen iſt. Doch ſie verſchmäht dergleichen. Es iſt ihr wenig dran gelegen, durch ſzeniſche Bemühungen die Luftſchicht herzuſtellen, in der die Vorgänge des Dramas ſich entwickeln. Sie weiß, daß mit dem bloßen, blühend reichen Daſein ihrer drei, vier auserwählten Menſchlichkeiten das dichteriſche Ziel ſchon halb erreicht iſt; daß dieſe kleine große Schar nur noch mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele in den Gefühlskreis Ibſens einzudringen braucht, um außer ſeinen Worten alles das emporzufördern, was zwiſchen dieſen Worten und um ſie herum die Illuſion des Lebens unterſtützt und ſteigert. Es iſt nicht zu beurteilen, wie weit ein Regiſſeur dabei vermittelt oder etwa führt. Wenn man zurückdenkt, um wie vieles ſchwächer demſelben Regiſſeur bei andrer Beſetzung dasſelbe Werk geraten

Digitized by Google

iſt, neigt man dazu, die Schauſpieler allein zu krönen. Doch möglich wäre immerhin, daß gerade die Verſchiedenheit und Neugruppierung des Enſembles auch die Regie befruchtet hat. Gleichviel: die Exiſtenz der künſtleriſchen Wirklichkeit iſt diesmal ungeheuer. Der Folgerichtigkeit des ſtrengen Dichters entſpricht die ehrfurchtsvolle Sachlichkeit ſchauſpieleriſcher Genien. Ihm iſt kein Wort und ihnen keine Geſte, keine Miene, für mich auch nicht ein Tonfall abzumarkten. Es iſt ſehr unwahrſcheinlich, daß Theaterſpieler jemals weniger geben, als ſie haben? Es iſt unzweifelhaft, daß jeder ſo iſt, wie er, nach der Verkündigung von Sibyllen und Propheten, ſein muß? Und es iſt darum törichte Vermeſſenheit, wenn Rezenſente Ix den Mimen Ypſilon zuſammenſchimpft, weil der ihm nicht ſein obendrein noch falſches Ideal der Rolle Z erfüllt? Dann trifft es ſich hier einmal glücklich, daß fünf Darſteller fünf menſchenähnliche Gebilde entweder ſo geſtalten, wie ich ſie von jeher angeſehen habe, oder mich doch dazu bewegen, ſie bis auf weiteres aus ihren Augen anzuſehen.

Regine Engſtrand, um von hinten anzufangen, iſt Fräulein Ida Wüſt, die Dina Dorff und Arnold Rubeks Frau aufs peinlichſte Niveau hinunterſpielt, und ſich ſtets da behauptet, wo dies Niveau von vornherein das rechte iſt. Ihre Regine hält vortrefflich Maß. Sie iſt gemein genug, kokett genug, iſt angefreſſen und gezeichnet, aber nicht ohne einen Schimmer jenes Reizes, der Hauptmann Alving einſt verführeriſch gemacht hat. Der Organismus ihres falſchen Vaters Jacob iſt durch Alkohol vergiftet. Davon iſt Reichers Stimme gröhlend langſam und ſein Gehirn, das ihm durchs ſchwere Leben helfen muß, geſchmeidig. Auf dieſem Gegenſatz ruht der Humor der ſaftvollen, umfaſſenden Geſtaltung, der wie ein Lichtblick in der Finſternis des Hauſes Alving iſt. In dieſem Hauſe iſt Baſſermanns zurückgekehrter Sohn zugleich die Löſung eines mimiſchen Problems und eine zwingend einheitliche Menſchenſchöpfung. Wie iſt es möglich, die volle Tragik dieſes ſchuldlos Kranken auszubeuten und ihn trotzdem um keine Linie weiter in den Vordergrund zu rücken, als die Ökonomie des Dramas von Helene Alving es erlaubt? Indem man in den armen Körper, der des Erzeugers luſtige Leutnantstage büßen muß, eine Veranlagung zum großen Künſtlertum hineinlegt, die gleichſam die Spezialiſierung der allgemeinen mütterlichen Lebensenergie vorſtellt. Indem man aber neben der Perſönlichkeit, der dieſes Künſtlertum von vornherein zu glauben iſt, auch über Baſſermanns bewundernswerteſte Artiſtenfähigkeit verfügt: durch einen japaniſch dünnen, huſchenden und doch charaktervollen Farbenauftrag dem Bildnis tief im Hintergrund eine unmaterielle und um ſo bannendere Leuchtkraft anzumalen. Das techniſche Geheimnis dieſer bis auf ein Haar richtig doſierten Wirkung, iſt bald aufgeſpürt. Baſſermann tut, erſtens,

Digitized by Google

alles, das heißt: er tut als Vierziger nichts, um Oswald weit über seine sechsundzwanzig Jahre ernst und reif scheinen zu lassen; er enthält sich, zweitens, völlig jener kleinen, häufig genialischen, zuweilen selbstsüchtigen Spieleinfälle, von denen er sonst übersprudelt; er braucht, drittens, seinem kühlen Blut für den mit nichts und niemand als sich selbst befaßten Kryptoparalytiker keinerlei Wärme abzuringen. Kunst und Natur ist hier, wie selten, eines nur. Erst nachher unterscheidet man die Teile.

Aber eben darum muß man doch den Ton noch höher nehmen, wenn man zu Sauer und der Lehmann kommt: da hat sich nämlich Kunst so restlos und organisch in Natur verwandelt, daß keine Unterscheidung möglich ist; daß auch der Analytiker sich in den Hymniker verwandeln darf. Von den Duetten dieser beiden — die für die Bühne, selbst für die Brahmsche Bühne viel zu schade sind — ist am ergreifendsten die späte, allzu späte Liebesszene. Der Pastor ist hier nicht blos, wie gewöhnlich, einer, den eine Frau geliebt hat, sondern: er für sein schwaches Teil hat diese Frau nicht weniger geliebt. In Sauers Stimme zittert das inbrünstigste Geständnis, und wie in schmerzlicher Verklärung hört die Lehmann zu. Es wäre nach solch einem unauslöschlichen Moment nicht zu verantworten, wenn diese beiden Adelsmenschen niemals als Rosmer und Rebekka zu einander kommen sollten. Manders hat außerdem nur die Beziehung zur Gemeinde: hier ist die Mischung von maßloser Herzensgüte ohne Weltererfahrenheit mit dem naivsten Egoismus und einer förmlich liebenswürdigen Feigheit in Sauers flutendem und dennoch festem Spiel so wenig nachzuahmen wie zu schildern. Helenens Lebenskreis ist mannigfaltiger. Die Lehmann, mit einer starken, standhaften und reichen Seele, umspannt ihn ringsherum. Sie ist viel weniger ausschließlich Mutter, als man glauben sollte. Die Gottesgabe, über ein geliebtes Haupt die weichsten Hände auszubreiten, hat ihre Streitbarkeit nicht angekränkelt. Ihr traut man zu, daß sie der Uebereinkunft trotzt und sich selbst mit der Schwesterehe ihres eigenen Sohnes abzufinden weiß, wofern sie ihn damit nur glücklich machen kann. Zum Schluß, behauptet man, hat ihr der ‚Schrei' gefehlt. Als ob die Lehmann heute nicht die einzige wäre, die diesen ‚Schrei' noch hat! Daß sie ihn als Frau Alving unterdrückt, ist, selbstverständlich, Absicht. Die klarste Absicht von der Welt. Die Frau ist nordischen Geblüts und hat Zeit ihres Leben in Verstellung leben müssen. Sie kann und muß sich, vor dem Sohne, selbst beherrschen. Sie schreit in sich hinein. Ihre verhaltene Qual, der Sturm der seelischen Bewegung, macht das Gesicht in allen Aederchen erbeben. Da lest! An einer Stelle springt sie jäh auf Oswald zu, weil sie sich irgendwie befreien muß. Es wäre der Höhepunkt, wenn es hier etwas andres als Höhepunkte gäbe.

Digitized by Google

Alexander Moissi/ von Julius Bab

Max Reinhardts Verdienste um das deutsche Theater sind bekannt und anerkannt genug: er ist es, der auf der Bühne jener Zeitströmung zum Siege verholfen hat, die als Impressionismus in der Malerei, als Neuromantik in der Literatur sich abzeichnet, und immer sicherer wird sich herausstellen, daß dieser Abschnitt neuer Theatergeschichte den Namen Reinhardt tragen muß, wie sehr man auch seine Vorarbeiter und Mitarbeiter zu würdigen hat. Aber minder gewürdigt ist Reinhardts Verdienst um die deutsche Schauspielkunst. Dies Verdienst besteht zwar, vorläufig, nicht in dem Sinne, daß Reinhardt Bildner eines neuen Darstellungsstils wäre; hier scheint mir im Gegenteil der wundeste Punkt in seiner großen Leistung. Aber als ein Entdecker und ein Durchsetzer von Talenten hat Max Reinhardt mehr Verdienste um die deutsche Bühne als irgend ein Mensch seit Laube und L'Arronge. Denn Brahm hat seine Protagonisten zum großen Teil reif vorgefunden: die Entdeckerehren für Reicher, Rittner, die Bertens gebühren, wenn überhaupt einem einzelnen, eher dem scharfen Theaterinstinkt Sigmund Lautenburgs, und Albert Bassermann ist bekanntlich ein durch blindes Glück des Herrn Prasch nach Berlin gebrachtes Gut. Reinhardt aber hat den allergrößten Teil seines Ensembles sich Stück für Stück selbst herangezogen, hat seine Schar zusammengeworben aus vorzeitig ausrangierten Größen, aus berliner Spielern in dritter Position, aus den Provinzen fern und nah, aus den völlig Unerprobten — und hat dabei eine Fülle großer und kleiner Begabungen ans Licht gebracht, hat auf der deutschen Bühne in einem halben Jahrzehnt wohl ein Dutzend Schauspieler von Kraft und Eigenart zu sichtbarster Stelle geführt. Von all diesen Entdeckungen scheint mir keine verdienstlicher als die Entdeckung Alexander Moissis. Nicht allein, weil dies das größte, weitgreifendste Talent scheint, das Reinhardt bisher gefunden, sondern weil ihn zu halten und durchzusetzen unvergleichlich mehr Mut der Ueberzeugung und stählerne Energie von Reinhardt verlangt hat, als irgend eine andre Tat in seiner ganzen Praxis. Die Leute, die in Max Reinhardt einen geschickten Jäger nach Sensation und Beifall zu finden lieben, kann man nicht entschieden genug auf den Fall Moissi verweisen. Hier hat Reinhardt wahren Schröder-Mut bewiesen — den Mut des Friedrich Ludwig Schröder, der nach der Shakespeare-Vorstellung vor das pfeifende Parkett trat und sprach: Weil das Stück heute nicht gefallen hat, wird es morgen wieder gespielt werden — bis ihrs begreift! Reinhardt hat diesen Schauspieler jahrelang Monat für Monat in großen und kleinen Rollen herausgestellt, und in ganz Berlin gab es kaum drei Theaterschreiber (ich rühme mich, vom ersten Tag an einer dieser drei gewesen zu sein), die ihn dafür nicht mit Hohn und Spott überschütteten. Und unbeirrt hat Reinhardt Monat um Monat diesem verfehmten Schauspieler wieder große und kleine Aufgaben zugewiesen, hat es auf das Vorurteil und die ge-

Digitized by Google

fährlich verletzte Eitelkeit der Unfehlbaren immer wieder gewagt und hat abgewartet, bis die stets wachsende Kraft des Schauspielers Moissi in den rechten Rollen auch die Sprödesten überwand, die ‚Widerstandsfähigsten' fortriß. Heute gilt er fast allgemein — ist ‚akkreditiert'. Wahrlich, so handelt kein Theaterdirektor, dem es um Beifall und Gewinn zuerst geht, so handelt man aus künstlerischer Ueberzeugung, aus einem opferfähigen Gewissen heraus. Dieser beispiellos zähe Kampf Max Reinhardts für die Durchsetzung Alexander Moissis ist eines der wenigen Kapitel neuer Theatergeschichte, die geradezu einen — ich scheue nicht das pathetische Wort — moralisch erhebenden Eindruck machen.

... Es war im Herbst 1904. Man hatte im Osten Berlins auf einer Vorstadtbühne in kulturpädagogischer Absicht mit viel gutem Willen, wenig Talent und gar keinen Mitteln eine ‚Deutsche Volksbühne' gegründet und wollte Hebbels ‚Genoveva' spielen. Ich war beruflich hinentsandt und erwartete mir, ehrlich gesagt, aus dem Abstand zwischen Absicht und Vermögen einen heitern Abend. Ich ward enttäuscht. Denn da stand auf der Bühne ein junger unbekannter Mensch und spielte den Golo. Dieser Golo ist vielleicht die schwerste aller Rollen, weil sein Text zur guten Hälfte aus Monologen besteht, Monologen, die obendrein zum Teil in Gegenwart andrer als ‚Apartes' vor sich gehen. In diese dialogisch ungelöste Form hat Hebbel den Luziferfall dieses leidenschaftlichen Grüblers und spitzfindigphilosophischen Liebhabers gedrängt, und seine Worte laufen in so einziger Weise auf der Wasserscheide höchster Bewußtheit und höchster Triebhaftigkeit hin, daß hier von hundert Schauspielern fünfzig einen gewöhnlichen Liebhaber und neunundvierzig einen frostig tüftelnden Pathetikus geben werden. Aber hier dürfen die Gedanken nicht ruhende Lichter sein: sie müssen als Funken aus einer Feuersbrunst aufschießen und dürfen leuchten nur, um alsbald niederstürzend neuen Brand zu zünden. Ein Schauspieler muß ganz in Flammen stehen, aber ein Schauspieler mit einem entzündlichen starken Geist. Und dieser Schauspieler muß hernach technisch imstande sein, die Masse dieser blos gesprochenen Monologe in Bewegung umzusetzen — ein Spiel, eine Gebärde für jeden Gedanken zu schaffen, indem er seinen Gefühlswert ausfindet. Ich kenne, noch einmal, keine schwerere Aufgabe im ganzen Bereich der Theaterliteratur als diesen Golo. Und diese Aufgabe war hier gelöst, gelöst von einem Schauspieler, der zwar undeutlich und nicht gerade deutsch sprach, von dem aber ein so ununterbrochener Strom von Leidenschaft herabbrauste, der mit so unerschöpflichem Reichtum an Gebärden jedem Gedanken körperliche Sichtbarkeit lieh, der mit so unbeirrbarem Instinkt zu packen, zu halten, zu steigern wußte, daß man jede Minute im Bann blieb, daß alle Schwächen der Dichtung überwunden schienen, und daß die ungeheure geistige Leidenschaft der Gestalt, ganz zu leiblichem Leben geworden, sich vor uns erhob und uns fortriß. Dieser Schauspieler war Alexander Moissi.

Von dieser kurzlebigen Volksbühne ging Moissi wieder zu Reinhardt.

Digitized by Google

Wieder, er war schon vorher bei ihm gewesen und nur gleichsam beurlaubt, um im wechselreichen Repertoire der Vorstadt seine Kräfte zu stählen, an allen möglichen großen Rollen seine Spielwut zu kühlen. Man erzählt aber, daß Reinhardt den jungen Mann auf der ersten Probe seinen Kollegen mit den Worten vorgestellt habe: „Meine Herren, hier bringe ich Ihnen ‚den' Schauspieler!" Diese Worte (seinerzeit viel bekrittelt und bespöttelt) sind, wenn nicht wahr, höchst vortrefflich erfunden: denn Alexander Moissi ist ‚der' Schauspieler. Keineswegs in dem Sinne, daß vor seiner überragenden Kraft kein andrer zeitgenössischer Schauspieler in Betracht käme; auch nicht einmal so, als ob der Art nach keine andre Schauspielkunst als seine möglich wäre. Aber so: was das populäre Bewußtsein bisher den ‚Schauspieler' nannte, dieser Typus, der vielleicht eben im Begriff ist, einer andern Art von Schauspielkunst, wenn nicht zu weichen, so doch Mitrechte zu gestatten — dieser Typus tritt in Moissi noch einmal ganz rein vor uns hin, in all seiner wilden Pracht. Es ist kein Darsteller moderner Kultur, ist keine um Ausdruck eines besondern Weltgefühls bemühte, streng profilierte Persönlichkeit, wie viele von den besten Neueren sonst, ist kein geistreicher Mittler, kein ‚feinsinniger' Nachempfinder des Dichters: es ist der alte Schauspieler, der ganz unbürgerliche, die wilde, ungegrenzte, vagabundische Natur, der fanatische Menschenspieler, der ganz Verwandlungswilde, der seinen Geist, seine Nerven, sein Blut, Haut und Haar, alles, alles hinstürzen läßt, die überquellende Masse seiner Lebenssäfte zu entladen in jedes, jedes vom Dichter bereitete Bett. Ihm steht kein Mensch und kein Schicksal mehr nah und weniger nah: die Wollust des Liebenden und das zähe Gebirnglück des Rechners, der Verzweiflungsschrei eines Königs und die lächerliche Angst des gefoppten Pantalone — alles ergreift seine Leidenschaft mit gleicher Gier, alles ist ihm nur eine Form dessen, was er so berstend voll in sich fühlt: Leben. Dies ist Schauspielkunst aus dem Blut der Edmund Kean und Ludwig Devrient, der Salvini und Rossi, der Mitterwurzer und Matkowsky. Von ihrem Blute ist Alexander Moissi. Und unter der nach Zahl und Art keineswegs unerheblichen Schar des schauspielerischen Nachwuchses ist er heute doch der einzige, der von ihrem Blut ist.

Moissi ist Italiener von Geburt; ohne ein Wort deutsch zu können, kam er vor acht Jahren nach Wien; aus purer Not wurde er Statist am Hoftheater; er fiel dem Direktor auf; man ließ ihn ausbilden; er lernte Deutsch; nach zwei Jahren spielte er am prager Landestheater tragende Rollen; von dort holte ihn Reinhardt. Ist nicht in dieser höchst ungewöhnlichen, zufallsreichen, jähen ‚Karriere' schon etwas vom Blut dieser Schauspielkunst zu spüren? Moissi hat allmählich auch in mehr als äußerlichem Sinne deutsch sprechen gelernt, er gibt den Klang- und Tongesetzen unsrer Sprache soweit ihr Recht, daß er widerstandslos verständlich wird, und daß die fremdartige Melodie seines Organs nur noch als jenes individuelle, besser landschaftliche Aroma wirkt, das dem Sprechen vieler

Digitized by Google

vortrefflicher Schauspieler feinsten Reiz, intimstes Leben gibt. Das Italienisch Moissis ist heute keineswegs so fühlbar, wie es Rittners Schlesisch war, wie es Bassermanns Mannheimisch ist. Es ist als ein dunkel wogendes Singen in seiner Stimme, eine gedämpfte Melodik, die im Affekt höchst wirksam in eine grelle, schrillende Helle umspringen kann, dünn und scharf wie Dolchspitzen. In dieser vibrierenden, blutvoll schwankenden Stimme ist eine Kraft, die die Worte ‚groß' und ‚stark' nicht richtig bezeichnen. ‚Intensiv' ist diese Stimme: sie kann dumpf aufdröhnen wie eine ausschwingende Glocke und kann grell anschlagen wie ein Peitschenhieb. Diese Stimme wirkt so ungemein lebensreich, weil sie etwas Verdecktes hat, weil meist etwas noch Zurückgehaltenes hervorzubrechen scheint, etwas Gefährliches, Wildes. Die Vibration dieses Organs ist mehr Andeutung als Ausdruck des innern Lebens — und überall in der Kunst wirkt die Andeutung reicher, geheimnisvoller, unerschöpflicher als der so endliche Ausdruck. In fühlbarerm Grade noch erscheint Moissis Mimik als eine Gabe seiner Rasse. Sein Gesicht — gelb, hager, dunkeläugig, mit breiten Lippen und tiefen Mundwinkeln — hat die Beweglichkeit aller Linien, die kein Deutscher besitzt. Es kann sich zu einer grotesken Fratze und einem furchtbaren Totenkopf verziehen, kann die Seele eines staunenden Kindes und eines gierigen Lüstlings, sanfte Zärtlichkeit und ätzenden Hohn gleich maskenhaft fest und bestimmt ausdrücken. Moissi handhabt die ‚Grimasse' mit einer Heftigkeit, die nur eben am Südländer als Natur erscheint, die bei jedem nördlichern Temperament gewollt, mühsam, komödiantisch wirken muß. Das Linienspiel des Gesichts, das bei einem Ferdinand Bonn etwa ruckweis plötzlich in die Erscheinung tritt und dann als grob übertriebenes Effektmittel wirkt, scheint und ist hier nichts als Natur, weil es in unaufhörlichem Fluß eines Temperaments gezeugt wird, das in hemmungsloser Gewalt jede innere Regung zu leiblich stärkster Sichtbarkeit treibt. Und in gleicher Glut gelöst erscheint dieser knabenhaft schwächliche, höchst bewegliche Körper, dessen Glieder so anschmiegend sanfte und so sprunghaft drohende, raubtiergefährliche Gesten hergeben. In diesem Körper scheint ständig eine Flamme zu brennen, die die Lebensmasse dieses Menschen schmelzt und in zischendem Fluß sich ummischen läßt in eine Gestalt: mit gleich wildem leidenschaftlichen Erleben ergreift er Shylock und Romeo, den armen Knaben Moritz Stiefel und das Gehirnraubtier Franz Moor, den Gottesmörder Golo und den kleinpfiffigen Schuft Spiegelberg, eine offenbachische Karikatur und einen Shakespearischen Schelm — seine Spiellust ist schrankenlos, seine einfühlende Leidenschaft ohne Grenzen. Und doch ist seine Kunst begrenzt, doch ist er nicht wie jene ältern riesigen Italiener, die Hamlet und Romeo, aber zugleich auch Lear und Cid sein konnten. An innerer Verwandlungskraft steht ihnen Moissi vielleicht nicht nach, die schauspielerische Potenz kann vielleicht nicht stärker gedacht werden. Aber diese Umbildungsenergie ist gebunden an den Stoff, den seelisch-körperlichen (wer wagt das zu trennen?), den sie vorfindet. Die Schauspielkunst der Duse

Digitized by Google

ist gewiß vom höchsten Grad, aber sie ist auch nicht unbedingt ausdehnbar — sie konnte nicht mehr Shakespeares Kleopatra, sie könnte noch minder Volumnia oder Brunhild sein. Und so kann zwar Moissi noch in jeder Rolle jeden Vorgang mit Leben und Blut und Geist erfüllen — aber sein Leben, sein Blut, sein Geist kann sich nicht mehr jeder dichterischen Gestalt gesellen, und bald entsteht eine Kluft von des Dichters klar geäußertem Gefühl zu Moissis Lebensempfindung herüber, eine Kluft, über die wir ihm nicht mehr folgen. Schon zum Romeo folgte man ihm nicht mehr, denn vom Romeo will man den Rausch junger Liebe rein, hell und gesund ausweben fühlen. In Moissis Natur sind die Säfte trübdunkel gemischt und wie ein Verwesungsleuchten umwittert es seine Gestalt. Dieser weiblich zarte, biegsame Leib, diese nervöse, schwankende Stimme — sie sind wie aus dem Untergang eines alten edlen Geschlechts. Morbidezza. So elementar und gesund die Kraft ist, mit der Moissi produziert: was er gibt und geben kann, ist Auflösung, Dekadenz, unsicher tastender spürsamer Uebergang nach neuem Leben zuhöchst. Eine Sinnlichkeit, vom Bewußtsein zersetzt, raffiniert — aber mit wahrhaft chaotischer Kraft herausgeschleudert. Und so entsteht Moissis eigenste Physiognomie: titanische Nervosität, elementar wildes Raffinement — ein Matkowsky der Dekadenz! Ein paradoxes Phänomen — aber eine Wirklichkeit. Mit der Wirklichkeit dieser hysterischen Urkraft hat Moissi gesiegt, hat er zum ersten Mal auch den widerstrebendsten Geschmack überwunden, als er Kreon spielte, in Hofmannsthals ‚Oedipus und die Sphinx', den Königserben, den allzuwissenden, dem die Welt in scheußlichen Rissen auseinanderklafft, dem die Taten „von den Händen abgesengt" sind. Kein andrer hätte die hysterische Selbstauflösung dieses Spätlings mit so königlicher Größe, so elementarer Gewalt geben können, wie Alexander Moissi. Und seither schuf er eine ganze Galerie dieser Zusammenbruchsgestalten: den unseligen kleinen Weltschmerzler aus Wedekinds Pubertätstragödie und den gespenstergewürgten Oswald Ibsens, den hektischen Prinzen aus Wildes ‚Florentinischer Tragedie' und Hofmannsthals Thoren, den trüben Gast auf dunkler Erde. (Er schuf diese Niedergebrochenen im Zuge seines wahrhaft großen Temperaments, ohne einen Augenblick bei der Pathologie des Zusammenbrechens zu weilen, ohne sich je in klinische Kopien zu verlieren; er gab ihre Seele: Sehnsucht und Verachtung, Hochmut und Verzweiflung, er gab die Melancholie ihres Falls, nicht seine leiblichen Zuckungen.) Und er zwang siegreich den Franz Moor, in den Farben Moissischer Natur zu wandeln; schuf einen degenerierten Edelmann von vergifteten Instinkten und überkultiviertem Hirn mit einem solchen Uebermaß genialer Züge, so unvergeßlicher Gewalt in Wort und Todesangst, daß ich trotz Josef Kainz den Franz kaum noch anders zu denken vermag als in Moissis Farben. Wie er den Traum vom jüngsten Gericht erzählte, mit Worten und Gebärden greifbar bauend, wie ein irrsinniger Pfaffe, mit seinem Mund die Posaunen des Gerichts formend — und plötzlich bricht der hohldröhnende Schall zusammen, wie ein zersprungenes

Digitized by Google

Schwert klirrt das letzte Wort zu Boden, dünn, frierend, erstarrend, und die Gestalt sinkt zusammen, wie ausgelöscht: das gehört wohl zum Stärksten, was ich von Menschendarstellern je erlebte, und es war in dieser Leistung doch nur ein Moment neben vielen fast ebenbürtigen. Ist dieser Franz Moor das Mächtigste, was Moissi bisher bot, so ist das Schönste sein Narr im ‚König Lear'. Er ist nur Zuschauer in dieser großen Tragödie des Zusammenbruchs, er trägt das Mitgefühl, nicht das Gefühl der Vernichtung. So bleibt bei aller Tiefe der Empfindung ein Abstand gewahrt, der dem Ausdruck reiner, harmonischer zu klingen gestattet. Und Moissi durchlief eine Skala des Mitgefühls von dem bittern, dem Spötter am meisten bittern Spott bis zu der kinderzärtlichen, tröstenden Sorgfalt, vom trübsinnigen Klagelied einer hoffnungslosen Melancholie bis zur schlangenhaft gebäumten, zischenden Wut der Parteinahme: eine große, traurige, liebevolle Seele in hundert immer gewandelten grell bemalten Masken. Wie lange mag es her sein, daß der Narr des Lear so verkörpert wurde —? Vor einem Menschenalter beinahe spielte auf den Brettern desselben Deutschen Theaters diesen Narren Josef Kainz. Und als der Erbe Josef Kainzens kann Moissi überhaupt in manchem Sinne erscheinen. Hat nicht Kainz die Jünglingsgestalten der klassischen Konvention eben dadurch neu belebt, daß er sie erfaßte mit den Nerven dieser Dekadenz-Zeit, dieser Zeit, die in Angst, Mißtrauen und Zweifel die alten Werte löst, die alten Gefühle zersetzt — sehnsüchtig nach dem Neuen. Hat nicht Kainz fast dieselben Gestalten der Neueren vor uns mit allem Zauber und allem Grauen eines schönen Untergangs gerüstet. War er nicht knabenhaft schlank und zart, sensibel und sprunghaft wie Moissi? Berührungspunkte genug. Aber nicht minder greifbar und aufschlußreich sind die Unterschiede. Kainzens Kunst war von je weit mehr geistiger Art: es ist hellere, dünnere Luft um sie. Ein ganz waches Bewußtsein ist nicht nur wie bei Moissi zersetzend dem Lebensstoff des Künstlers beigemischt, es ist auch in der Kunstübung selbst mächtig: Kainz hält bei aller Stärke der Leidenschaft, bei aller Sensibilität der Nerven doch seine Gestalt von sich in größerm Abstand. So erscheint er freier, leichter, ist der Meister bestrickender Sprachbehandlung, vollendet anmutiger Bewegung geworden; ihm war der strahlend junge Romeo nicht verschlossen. Moissis Kunst ist nie geistreich. Er bewältigt Gedankliches, physiologisch Raffiniertes im Ansturm seines schauspielerischen Instinkts, der alles Gedachte durchs Fühlbare hindurch ins Körperhafte zurückverwandelt, ihm lebt die höchst differenzierte Welt unsers Bewußtseins nur gleichsam in Nerven und Blut — als Körperzustand. Er spielt den verwickeltsten Typus des modernen Nervenmenschen, die subtilste Denknatur kaum minder fein und richtig als Kainz: aber ich bin überzeugt, er ‚versteht' sie nicht entfernt so gut, könnte sie nicht so erklären wie Kainz. Kainz ist sicher ein reicherer Geist, seine Kunst ist deshalb freier, weitergreifend, kulturell fruchtbarer: aber Moissis Genie ist der Erde näher, und seine Kunst ist, ob auch dumpfer und glanzloser, von mehr elementarer Kraft, ist im Sinne schauspielerischer Ver-

Digitized by Google

wandlung intenſiver, ſtärker noch als die Kainzens — ein Matkowsky der Dekadenz!

Der Zug der Geſtalten, die der Moiſſi von heute vollendet darſtellen könnte, iſt noch längſt nicht geſchloſſen; noch eine Fülle des Vortrefflichſten kann er nach ſeiner heutigen Möglichkeit uns neu bieten. Zudem iſt er jung und wächſt vielleicht noch in ganz neue Möglichkeiten hinauf; übertrifft vielleicht nach Art und Zahl noch weit das bisher Gegebene. Und doch genügt dies Gegebene ſchon, um den jungen Italiener in die erſte Reihe der deutſchen Schauſpieler zu ſtellen. Nach jener ‚Genoveva'-Vorſtellung vor vier Jahren ſchrieb ich: „Moiſſi gehört fortan zu unſern größten Erwartungen." Ich glaube, man darf heute bereits ſagen: er gehört zu unſerm wertvollſten Beſitz an lebengeſtaltender Körperkunſt.

Die Zukunft des berliner Opernhauſes/ von Paul Schleſinger

Die Nachricht, daß der geplante Neubau eines königlichen Opernhauſes am Königsplatz fünfzehn Millionen koſten ſoll, von denen acht der Staat, ſieben die Stadt beitragen werde, iſt nicht dementiert worden. Aber es blieb mehr aus als die offiziöſe Ableugnung, mit der man ſonſt ſo raſch bei der Hand iſt: die Nachricht fand keine Reſonanz. Ein ſtumpfer, lautloſer Schlag. Im Rathauſe beſtätigte man diplomatiſch das Gerücht. Ein Kunſtkritiker formte ein paar luſtige Sätze über die Möglichkeit, daß gerade vor dem neuen Opernhauſe Moltkes Denkmal ſich erheben würde. Die Opernkritik ſteht den Vorgängen mit völliger Gleichgültigkeit gegenüber.

Es iſt wahr: die Opernhausfrage iſt nicht nur eine muſikaliſche, ſie iſt auch eine politiſche Angelegenheit. Die königlichen Theater gehören der Krone, die alljährlich aus ihrer Privatſchatulle Hunderttauſende aufwendet. Dieſes Opfer verdient durchaus nicht beſinnungslos enthuſiaſtiſchen Dank. Wohl wiſſen wir, daß eine vornehme Opernbühne ohne reichliche Zuſchüſſe nicht exiſtieren kann. Und doch wäre es mit dem Budget nicht ſo ungünſtig beſtellt, wenn im Schauſpielhaus vernünftig gearbeitet würde. Dort wären ſicher große Ueberſchüſſe zu erzielen, die dem Opernbetrieb zugute kämen — wenn eben nicht der perſönliche Geſchmack des Hausherrn beſondere Wege wieſe. Es iſt nur natürlich, daß das berliner königliche Opernhaus höfiſcher Repräſentation zu dienen hat. Der Herrſcher hat zweifellos das Recht, Werke aufführen zu laſſen, die ſeinem Geſchmack entſprechen, und andre, die ihm nicht gefallen, von ſeiner Bühne fern zu halten. Seine perſönlichen Neigungen ſind aber auf reichen äußern Prunk gerichtet und verbieten anderſeits im Schauſpielhaus eine zeitgemäße Führung, der es leicht wäre, mit den Privattheatern in Konkurrenz zu treten. Man kann deshalb der Kunſt nicht vorwerfen, daß ſie allein ſo unerhörte Opfer fordere. Es ſind zum

Digitized by Google

großen Teil die privaten Neigungen und die öffentlichen Pflichten, die diese außerordentlichen Aufwendungen notwendig machen.

Einen Neubau des Opernhauses zu wünschen, liegt mancher Grund vor. Die gute Absicht des Kaisers, die Feuersicherheit seines Theaters zu erhöhen, konnte nicht ausgeführt werden, ohne das Haus durch ein Netz abscheulicher eiserner Treppen zu verunstalten. Daß übrigens diese menschenfreundliche Absicht durch eine inzwischen durchgeführte Maßregel der Generalintendanz längst vereitelt wurde, ist an allerhöchster Stelle wahrscheinlich unbekannt. Um in den Rängen einige Plätze mehr herauszuschinden, hat man die Logen des zweiten Ranges fast, die des dritten Ranges völlig eliminiert. Die Plätze sind qualvoll eng aneinander gerückt. Man kann jetzt Damen kaum in den dritten Rang mitnehmen, weil man sie nicht vor den peinlichsten körperlichen Berührungen zu schützen vermag. Im tugendhaften Opernhaus! Schlimmer noch: Für etwa je fünfzig Personen steht nur eine enge Ausgangstür zur Verfügung, an der — selbst ohne Panik — allabendlich beängstigende Stauungen stattfinden.

Zu den baulichen Gründen, denen sich noch einige zufügen ließen, kommen solche künstlerischer Art. Die Akustik des Opernhauses war nie gut. Bis in die letzte Zeit hat man mit mehr oder weniger Glück an Verbesserungen gearbeitet. Vor allem aber hat unsre Zeit einen Theatertyp geschaffen, der gleichermaßen unsre sozialen Anschauungen wie die Forderungen nach einem schlichten, allen Aeußerlichkeiten abholden Auditorium befriedigt. Wir wissen, daß kein Theater den künstlerischen Zielen der Moderne besser dient, als das Wagnerhaus. Das diesjährige Tonkünstlerfest in München zeigte uns Werke von Berlioz, Schillings, Klose auf der Wagnerbühne: das Experiment glückte vollkommen. Der sehr geschickte Architekt Max Littmann bewies im Neubau des weimarer Hoftheaters, daß man das Orchester heben und versenken kann — wie es das jeweils aufzuführende Werk verlangt. Ja, den Kompromiß des Logenhauses, das ein Hof für seine Zwecke braucht, und des Amphitheaters, wie unsre Zeit es will, brachte er zustande. Eine ideale Lösung, für die fünfzehn Millionen vollkommen ausreichen würden, wäre der Neubau von zwei Theatern: ein intimeres luxuriöses Logenhaus, das den Repräsentationspflichten und der Spieloper dient, und ein großes, in der Ausstattung einfaches, aber würdiges Wagnerhaus.

Wenn die Krone aus eigenen Mitteln ihre Theater baut, hat der bescheidene Untertanenverstand zu schweigen. Hier sollen aber Stadt und Staat zum höhern Ruhm des preußischen Königtums die Mittel zu einem Prunkbau gewähren. Der demokratische Süden hat auch für dieses Problem einen Ausweg gefunden: Das Hof- und Nationaltheater. Die Landtage dürfen mehr als Mittel bewilligen. Sie können als Geldgeber auch an der Führung Kritik üben. Sie können sich Pläne anschauen, bevor sie Ja und Amen sagen, Rechnungen prüfen, Abstriche machen und, wenn ihnen die ganze Rechnung nicht paßt — das Ganze ablehnen. Ich überschätze

Digitized by Google

die künstlerische Sachkenntnis bayrischer Landtagsabgeordneter gewiß nicht. Aber das Interesse an lokalen Dingen ist im Süden viel schärfer ausgeprägt als bei uns. Die Meinungsäußerungen der Zeitungen sind nicht so praktisch wertlos wie bei uns. Sie dienen zum mindesten dazu, die Abgeordneten darüber aufzuklären, was auf dem Spiele steht. Der Abgeordnete lebt noch in einem Zusammenhang mit der Meinung seiner Wähler — bei uns ist dieser Zusammenhang gewöhnlich mit dem Schluß des Wahlaktes gelöst.

Im bayrischen Parlament sind es die Sozialdemokraten, an ihrer Spitze Herr von Vollmar, die sich oft genug als die einzigen Verfechter kultureller Forderungen erweisen. Wir werden nun auch Sozialdemokraten im preußischen Landtag haben, und doch muß man fast fürchten, daß diese Herren sich der künstlerischen Dinge annehmen, da ihnen gegenüber das ganze Haus geschlossen marschieren wird und es bei Entschließungen weniger auf schöne Reden als auf die kompakte Majorität ankommt. Die Liberalen sind mit ihren kleinlichen politischen Sorgen viel zu beschäftigt, als daß sie nicht gerne Kunst und Kultur als Zuwage ihrer politischen Geschäfte betrachteten. Was man vom Zentrum und von der Rechten in diesen Fragen zu erwarten hat, weiß man. Im Stadtparlament liegt die Sache wieder anders. Die Beziehungen des Hofes zu Magistrat und Stadtverordneten der Haupt- und Residenzstadt sind außerordentlich kühl. Wieder bietet Süddeutschland glücklichere Vorbilder. In Baden, Bayern, Württemberg leben die Fürsten ihre Residenzen, und sie legen Wert darauf, von den Residenzlern geliebt zu werden. Das Kunststück ist nicht gar so groß. Man kümmert sich ein bischen um die kommunalen Aufgaben der Hauptstadt — oder man tut so. Luitpold, der Verweser des Königreichs Bayern, begründete eine Monumentalbaukommission, die sich gutachtlich über alle geplanten monumentalen Neubauten zu äußern hat. Diese im Gedanken treffliche Institution war unter dem Minister Feilitzsch eingeschlafen. Das erste Rundschreiben, das der neue Minister Brettreich vom Prinzregenten erhielt, bezog sich auf die Wiedererweckung der Kommission, die durch Ernennung ganz fortschrittlicher Architekten sofort aufgefrischt wurde.

Was geschieht bei uns? Ihne oder Genzmer macht einen Plan, der lediglich dem königlichen Bauherrn zur Korrektur vorliegt. Stadt und Staat bekommen die Erlaubnis, zu bewilligen. Berlin stellte man als Gegenwert das alte Opernhaus und — Konzessionen in der Straßenbahnangelegenheit in Aussicht. Möglich, daß wir Berliner ein neues städtisches Repräsentationshaus brauchen: in andern Städten erwarten bürgerliche Behörden ihre fürstlichen Gäste im Rathaus. Die finanzielle Lage Berlins ist sehr prekär, und Herr Steiniger, der sparsame Stadtkämmerer, wird sich kaum darum reißen, die sieben Millionen für repräsentative Zwecke bereit zu stellen. Schlimmer noch ist es mit den ‚Konzessionen' in der Straßenbahnangelegenheit. Die Leser der ‚Schaubühne' werden fragen, was denn das berliner Verkehrswesen mit dem Opernhaus zu tun habe. Nun, freundliche Leser, das frage ich mich

Digitized by Google

auch. Ginge bei uns alles mit rechten Dingen zu, so stünde dem Herzen der Regierung die Stadt Berlin näher als eine private Gesellschaft. Sind ihr diese beiden Faktoren gleich lieb, so mag das Recht entscheiden. Aber kleine Geschenke erhalten die Freundschaft. Als es Mode war, den Tiergarten durch Bildwerke zu ruinieren, stiftete die Straßenbahn die Jagdgruppen am Großen Stern, und die Regierung zögerte nicht, diese gute Gesinnung zu honorieren, als es sich um die Verlängerung der Konzession handelte. Die Straßenbahn würde sicher auch heute jedes Opfer bringen und keinen Augenblick zögern, das alte Opernhaus in einen Straßenbahnhof oder ein Fundbureau umzugestalten. Aber diesmal hat Berlin die Vorhand.

Politische Rücksichten werden es sein, die Berlin veranlassen, zum ersten Mal etwas für ein Theater zu tun. Dieselben politischen Rücksichten werden Berlin verhindern, an das Geschenk irgendwelche Bedingungen zu knüpfen. Und es ist zweifelhaft, ob die Herren vom Magistrat den Mut finden werden, wenigstens eine anständige Behandlung des Publikums seitens der Generalintendantur herauszudrücken. In unsrer Zeit, da jedes geschäftliche Unternehmen bemüht ist, seinen Kunden den Einkauf nach Möglichkeit zu erleichtern, steht die böfische Behörde noch immer auf dem Standpunkt, daß die Erlaubnis zum Eintritt in das Opernhaus eine Art Gnadenbezeugung sei, die der erlangt, der die kräftigsten Beine — oder das meiste Geld hat. Schriftliche Vorausbestellungen, wie sie früher möglich waren, hat Herr von Hülsen abgeschafft. Also ist man gezwungen, in Wind und Wetter stundenlang vor der Opernhaustür zu warten. Natürlich unter so starker polizeilicher Bedeckung, daß durchreisende Westeuropäer glauben können, in Rußland zu sein und einem Transport von Sträflingen zu begegnen. Endlich öffnen sich die Pforten. Die Hoheit und Würde der Beamten läßt den Wunsch nach einem Billet mit Zittern über die Lippen kommen. Dabei kann selbst der, der als erster an den Schalter tritt, nicht sicher sein, den Platz zu bekommen, den er haben will. Rätselhafte ‚Verfügungen' walten da, unkontrollierbar, unanfechtbar.

Gerade jetzt wieder sind die Opernhauspreise plötzlich, ohne jede Ankündigung, um fünfundzwanzig Prozent erhöht worden. Mit dem Preis von zehn Mark für den Parkettplatz, für drei und eine halbe Mark für den Galeriesitz ist die letzte Volkstümlichkeit abgestreift worden. Daß die musikalische Erziehung der Jugend einfach unmöglich wird, ist den Herren im Generalintendanzbureau offenbar völlig gleichgültig. Es wird ein Rutsch nach oben stattfinden, basta. Vielleicht wird durch diese Erhöhung wirklich erreicht, daß der Zuschuß sich um Hunderttausende vermindert indem nämlich der Opernfreund mit seinem Billet für Tristan oder Carmen Sardanapal bezahlt.

Es wird alles so kommen, wie man es oben will. Die gepiefackten Berliner werden ihre Millionen hingeben, der preußische Staat ebenfalls. Niemand wird hieraus ein Recht für sich ableiten wollen — höchstens bekommt Berlin die Erlaubnis, weitere ungezählte Millionen in den sandigen

Digitized by Google

Grund Berlins zu graben, um allmählich den gesamten Straßenverkehr unter das Pflaster zu verlegen. Denn nur so wird es möglich sein, die verhaßten Berliner in eine Versenkung verschwinden zu lassen, nur so werden die fürstlichen Automobile sich mit fürstlicher Schnelligkeit ohne Gefahr für die Insassen in den Straßen Berlins tummeln können.

Und es ist fast unerträglich, zuzuschauen, wie eine Summe von fünfzehn Millionen ausgegeben wird, die Berlin um ein bauliches Monstrum vom Geiste der Herren Ihne und Genzmer bereichern sollen. Man darf rechnen, daß ein großes Opernhaus in bestem Material kaum mehr als fünf Millionen kostet. Das allerdings nicht sehr festgefügte münchener Prinzregententheater erforderte nur eine! Die übrigen zehn Millionen werden einem Luxus dienen, vor dem sich der gute Geschmack bekreuzigen dürfte.

Es ist unerträglich — aber man wird ruhig zuschauen.

Rundschau

Juristischer Briefkasten

Herr Dr. Richard Treitel wird künftig Anfragen, die sich auf den Engagementsvertrag der Schauspieler und andrer Bühnenangestellter, auf die Provisionsbezüge der Agenturen, auf den Verkehr der Dramatiker und der Direktoren mit den Bühnenvertriebsfirmen, kurz: auf sämtliche Rechtsverhältnisse des Theaters beziehen, in allen den Fällen beantworten, die nach irgend einer Richtung von allgemeinem Interesse sind. Es wird strengste Verschwiegenheit zugesichert. Wenn es sich um Vertragsfragen handelt, wird um Einsendung des Vertrages gebeten. Rückporto ist beizufügen. Im übrigen sind die Auskünfte für diejenigen Leser, die sich als Abonnenten ausweisen, kostenfrei.

Karlsruher Uraufführung

Roland und Herlinde. Zwei Menschen mit Tiefentemperamenten und Oberflächenspiel. Doch das Oberflächenspiel steht nicht als notwendige und immanente Erhöhung ihrer Wesen in ihrer beider Sein. Nur ein Einschlag von Scheu und Stolz und der Vorwand einer äußerlichen Distanz treibt die Tiefen ihrer Seelen, wenn sie voreinander stehen, an die Oberfläche. Das Oberflächenspiel ist eigentlich nur eine Bewegung, die aus dem Zusammentreffen ihrer stolzen, äußerlich distanzierten Seelen (Herlinde ist Fürstin, Herrin; Roland ihr Untertan, ihr Diener) resultiert. Und es ist der Reiz ihres Dialogs, wie sie mit Wort und Gesten ihre wahre Bewegtheit in der Tiefe zu halten wissen. Der Dialog ist für beide die Form, die ihnen gegenseitig ihr wahres Sein verdeckt und maskiert. Und um doch manchmal wieder in ihre Tiefen zu greifen, bleibt den beiden nur der Monolog. Denn der Dichter Emil Gött hat Roland und Herlinde einsam und ohne eine Resonanz gelassen, die ihr Stolz und ihre Scheu nicht zu fürchten braucht.

Die Entwicklung des Stückes, das ‚Mauserung' heißt, mußte die Auflösung

Digitized by Google

dieſes dualiſtiſchen Spiels bringen und an einem Punkte das dialektiſche Wort- und Geſtenſpiel unmittelbar und unmaskiert in die Tiefe der monologiſchen Weſensäußerung greifen laſſen. Wo die beiden die Tiefen ihres Seins ſich gegenſeitig ungedeckt und frei zu erkennen geben, muß das Stück zu Ende ſein. Zur Auswirkung dieſer Bewegung wirft eine Außenhandlung immer neues Material und immer neue Argumente in das Monolog- und Dialogſpiel. Man mag hier nebenbei erſehen, wie wenig es für den Kern des Stückes bedeutet, daß Emil Gött den Rohſtoff für dieſen äußern Handlungsrahmen einer Komödie des Lope de Vega entnommen hat. Mit der Feinheit und Schärfe einer intellektuell geordneten Wort- und Geſtenkunſt hat Gött die Außenhandlung in die Zweckrichtung des ganzen Spiels eingeſetzt und eingewoben. An einzelnen Stellen zwar büßt die Bewegung des Stückes ihre Klarheit ein, im Wirbel neu aufgenommener Argumente. Damit erſcheint manchmal der Schlußpunkt allzu ſtark verzögert.

Emil Götts ‚Mauſerung‘ iſt ein dramatiſches Spiel aus dem Verſtande heraus. Davon empfängt es den überlegenen, intellektuell beherrſchten Ton, der durch weite Flächen des Stückes geht. Der Intellektualismus und der ſtarke Reflexionstrieb Götts wird kein Zufall ſein: er iſt wohl ein Niederſchlag ſeiner dichteriſchen Perſönlichkeit. Roman Woerner gibt den Nachlaß des früh verſtorbenen, öffentlichkeitsſcheuen Dichters heraus. Man mag dann Wege und Art ſeines Denkens prüfen.

Das karlsruher Hoftheater brachte dieſes Luſtſpiel, das in Wahrheit gar kein Luſtſpiel, nur eben keine Tragödie iſt, zur Uraufführung. Melanie Ermarth und Fritz Herz hätten noch mehr tun dürfen, um durch das Oberflächenſpiel den Unterton, den Weſensunterton durchtönen zu laſſen.

Richard Weissbach

Aus der Praxis

Annahmen

Alexander Engel und Julius Horſt: Der friſche Rudi, Schwank. Berlin, Luſtſpielhaus.

Guſtav Esmann: Die liebe Familie, Komödie. Frankfurt am Main, Schauſpielhaus.

Unſre Magdalenen, Schauſpiel. Frankfurt am Main, Reſidenztheater.

Albert Guinon: Vater, Komödie. Berlin, Leſſingtheater.

Hans Jaeger: Was du mir biſt . ., Lebensbild. Coburg, Hoftheater.

Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz, Komödie. Berlin, Neues Schauſpielhaus.

Pierre Malin: Abenteuer in Marokko, Burleske. Nürnberg, Intimes Theater.

Uraufführungen

1. von deutſchen Dramen

29. 8. Franz Ferdinand: Das getupfte Band, Schauſpiel. Saarbrücken, Stadttheater.

10. 9. Boris Overbeck: Sonja, Einaktiges Drama. Kreuznach, Kurtheater.

20. 9. Emil Gött: Mauſerung, Luſtſpiel. Karlsruhe, Hoftheater.

29. 9. Carl Helmin: Der Schwur, Schauſpiel. Leipzig, Battenbergtheater.

2. von überſetzten Dramen

19. 9. Francis Croiſſet: Das Glück der andern, Luſtſpiel. Berlin, Reſidenztheater.

Digitized by Google

3. 10. W. Somerset Maugham: Lady Frederick, Lustspiel. Berlin, Kleines Theater.

3. in fremden Sprachen

30. 9. Raymond und Sylvane: Der kleine Fouchard, Lustspiel. Paris, Gymnase.

Luise Dartigues: Die Verstoßene, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Neue Bücher

Paul Friedrich: Der Fall Hebbel, Ein Künstlerproblem. Leipzig, Xenien-Verlag. Mk. 1,—.

Christian Gaehde: Das Theater, Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Leipzig, B. G. Teubner. 141 S. M. 1,—.

Alwin Kronacher: Das Deutsche Theater zu Berlin und Goethe, Ein Beitrag zur Aesthetik der Bühne. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 100 S.

Dramen

Johann Scriba: Charlotte, Drama. Dresden, E. Pierson. 79 S. M. 1,50.

Ewald Silvester: Der komische Prinz, Komödie. München, Spiegel-Verlag.

Zeitschriftenschau

—e: Vom Unterschreiben. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 39.

Lion Feuchtwanger: Zum Gastspiel der Triesch im münchner Volkstheater. Spiegel I, 11.

Kurt Walter Goldschmidt: Leo Berg. Masken IV, 3.

Eugen Isolani: Clara Meyer. Theatercourier 771.

Harry Kahn: Kotzebue im Münchener Künstlertheater. Spiegel I, 11.

Franz Kreidemann: Klassische Mörder. Bühne und Welt X, 24.

Hans Leuthal: Technik und Bühnenproben. Masken IV, 2.

Hermann Sinsheimer: Mannheimer Reformen. Spiegel I, 11.

Felix Stössinger: Frackzwang bei Hülsen. Theatercourier 771.

Albert Tottmann: Mozarts Zauberflöte. Blätter für Haus- und Kirchenmusik. XII, 9, 10.

E. Waldmann: Der Komödiendichter Menandros in Lauchstädt. Masken IV, 3.

Oscar F. Walzel: Lessings Begriff des Tragischen. Beilage der Vossischen Zeitung 38, 39.

Max Warwar: Die Bewertung unsrer Theaterkritik. Theatercourier 770.

Siegfried Wernicke: Das Urbild von Hebbels Judith. Süddeutsche Monatshefte V, 10.

Die Presse

W. Somerset-Maugham: Lady Frederick, Lustspiel in drei Akten.

Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Das Stück spielt zwischen gut angezogenen und gut betitelten Leuten. Ihre Konversation, nicht gerade von hinreißendem Witz, bleibt immerhin belustigend, und rechnet man dazu einen anspruchslosen Humor und eine kleine unaufdringliche Sentimentalität, so ergibt sich eine ganz bekömmliche Mischung.

Börsencourier: Diese ganze simple Geschichte, an der man nie ein inneres Interesse hat, will ja gar nichts andres sein als eine graziöse Spielerei. Darum nimmt man es auch hin, daß alle handelnden Personen im selben zahmen Feuilletonstil geistreich sind und die Witzduelle fast ermüden.

Morgenpost: Ein englisch gedehntes, aus einem halben Dutzend alter französischer Lustspiele gezogenes Stück, das mit Intrigen und Flirtkram zwei Akte langweilt, um im dritten durch eine liebenswürdige Ironie amüsant zu schillern.

Lokalanzeiger: Ich muß offen bekennen, daß mir die Reize ‚Lady Fredericks' nur mäßig imponierten. Mir erschien alles an ihr aufgeschminkt und zurechtgemacht. Des weitern auf die innern und äußern Qualitäten dieser lustigen Witwe einzugehen, ist überflüssig. Unbedeutende Persönlichkeiten verlieren an Interesse, je näher man mit ihnen bekannt wird.

Berliner Tageblatt: Einzelne Szenen dieser kurzweiligen Komödie sind in ihrem Aufwand an Edelmut dem üblichen Familienstück der englischen Bühne verdächtig nahe verwandt. Aber der Autor ist ebenso klug wie seine Heldin: er weiß selbst mit ironischer Gebärde auf die kleinen Geheimnisse seines Handwerks hin.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die
Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 42
15. October 1908

Muſik/ von Leo Greiner

Neuerungsbrünſtige Köpfe, denen nichts Neues einfallen will, verlegen ſich in der Not mit Vorliebe auf die Erfindung überraſchender Adjektive, mit denen ſie die alten Dinge ſo gefällig und glänzend herausputzen, daß ſie ohne Gefahr als tadellos und friſch auf dem geiſtigen Markte erſcheinen dürfen. So geht jetzt unter anderm ein groß Gemurmel vom ‚neuen Pathos' durch die deutſchen Lande. Wäre dies Wort mehr als ein funkelndes Epitheton ornans für ein verſchämtes Nennwort, das lieber im Dunkeln bleibt, wäre es in der Tat ſubſtantiviſch und dinghaft, wie es ſich gerne geben möchte, ſo bedeutete dies freilich nicht weniger, als daß die Menſchheit nach einer Periode hemmungsloſer Hingabe an die Dinge und einer weſenloſen, die Perſönlichkeit verzehrenden Myſtik ſich aufs neue gegen das Schickſal und die Elemente verſchanzt und mit klingendem Spiel und flatternden Fahnen ihre Superiorität wiederherſtellt. Denn Pathos iſt der Siegesgeſang der überwindenden Seele und ein Reſervatrecht der freien. Davon ſind wir aber nun ſoweit als irgend möglich entfernt. Die neuen Adjektive herrſchen und die Ohnmacht etabliert ſich. Man muß ſich beugen. Und wenn man etwa Frank Wedekinds ‚Muſik' auf der Bühne (des münchner Schauſpielhauſes) geſehen hat, ſo muß man ſich beeilen, dieſe hirnloſe Komödie durch ein ſtrahlendes Attribut zu retten: man wird alſo ſagen, ‚Muſik' ſei das erſte Beiſpiel der neuen Ranzigkeit. Im Gegenſatz zur alten.

Denn es wird ſicherlich nicht einmal dieſem Stücke Wedekinds an Lobſprechern fehlen, denen die pikante Miſchung aus Rührſeligkeit und Skepſis, Schauerkomödie und pſychologiſierendem Theſenſtück auch als eine Art Befreiung erſcheinen mag. Werden doch darin die grobſentimentalen, nach weinerlichen Senſationen lüſternen Inſtinkte, die die geſunde, auf objektive Ziele gerichtete Anſchauung des Naturalismus literaturunfähig gemacht hatte, gewiſſermaßen von der andern Seite her, aus dem Lager der Skepſis und des revolutionären ethiſchen Relativismus wieder importiert und durch einen berühmt gewordenen literariſchen Namen gedeckt. So daß jedermann, der

Digitized by Google

heimlich in seinem Herzen eine Menge tränender, aber unliterarischer Zerknirschung aufgestapelt hatte und nicht mehr recht wußte, was er damit anfangen sollte, durch diese dramatische Tat Wedekinds das versteckte und zurückgedämmte Kleinbürgertum in seiner Seele endlich und wahrhaftig, dichterisch erlöst, vor seinen von Rührung verdunkelten Augen erblicken darf. Um den sozusagen von rückwärts und unversehens hervorbrechenden Ueberfall jener Altweibergruseligkeit auf uns bewerkstelligen zu können, begibt sich Wedekind, offenbar mit Bewußtsein, in Wettstreit mit den Dichtern jener fettigen Lebensbilder und Volksstücke, die vor nicht allzu langer Zeit noch auf den wandernden Provinzbühnen kursierten und großen Zulauf, insbesondere von seiten der ältern kleinstädtischen Frauenwelt, erregten. Sie hatten den Ehrgeiz, das Leben so zu zeigen, wie es ist, und machten sich so, bei allem grimmigen Unterschied in der Ausführung, lange vor dem konsequenten Realismus die pièce de resistance seiner Technik zu eigen: wahllos und ohne künstlerische Anordnung einen Wirklichkeitsausschnitt in der ganzen nackten Trivialität seiner glücklichen und unglücklichen Zufälle auf die Bühne zu bringen. Nur daß ihnen das Ferment der Stimmung fehlte, das bei den Naturalisten die zerbrochene Einheit, wenn auch blos durch ein Surrogat, wiederherstellte. Nur daß, während es bei diesen um eine kunstfremde, aber stolze und männliche Wahrhaftigkeit ging, bei ihnen die Tatsachenwelt schein-idealistisch übersteigert und mit schauerlichen und rührsamen Elementen vollgestopft wurde. So nennt denn auch Wedekind sein Stück ein Lebensbild und gibt jedem seiner Akte einen für Höferweiber und Kramladenbesitzerinnen grausam lockenden Titel: Bei Nacht und Nebel, Hinter schwedischen Gardinen, Vom Regen in die Traufe, Der Fluch der Lächerlichkeit. Es gibt Kindsabtreibungen darin, Gefängnis, edle Schenkungen, den Tod eines kleinen Kindes und erschrecklichen Wahnsinn. Und nur daß der Wedekindschen Schauer- und Rührungskomödie die Verfeinerung unsrer psychologischen Mittel und jene an Ibsen erlernte Ironie voraufging, die mit eisiger Undurchdringlichkeit das Komische im Tragischen und umgekehrt erscheinen ließ, nur das mengt dem faden Trank etwas wie ein Gewürz bei. Da und dort fallen groteske Lichter in das gedehnte Spiel: aber auch sie sind letzten Endes nicht mehr als Schwankspäße, die, gestissentlich als Hemmungen hineingesetzt, durch den Kontrast mühsam bizarre Wirkungen erstreben. Im übrigen schmeckt abgestandenes Oel mit verdünnter Schwefelsäure gemischt um nichts besser, als abgestandenes Oel allein.

Man kann nicht erwidern: wenn dieser Eindruck wirklich hervorgerufen wird, so hat ja Wedekind alles erreicht, was er nur immer wollte. Und es ginge nicht an, pathetisch zu nehmen, was er selbst vielleicht nur ironisch genommen habe. Denn wie muß es in einem Gehirn aussehen, dem solch ein Ziel zu erreichen im Ernst als eine lockende Aufgabe erscheinen könnte! An welchem äußersten Punkt menschlicher und künstlerischer Hilf- und Ratlosigkeit muß dieses dezentralisierte, molluskenhafte Talent angelangt sein, um die Selbstaufhebung aller Kunst in ihrer widerwärtigsten und

Digitized by Google

ſchalſten Form mit ſo etwas wie Inbrunſt zu betreiben! Wie unfähig muß dieſe Seele ſich erwieſen haben, in dem rieſenhaften Umkreis menſchlich-künſtleriſchen Geſchehens und Erlebens einen Punkt zu finden, von dem ſich, und wäre es für die Dauer eines Augenblicks, ein ruhiger und verſöhnender Ausblick in die Nähe und Ferne genießen ließ, wenn ſie nun ſoweit gekommen iſt, ihren Poſitivismus unterhalb von Menſch und Kunſt zu ſuchen! Denn darüber ſcheint mir kein Zweifel zu beſtehen: ‚Muſik‘ zeigt uns, was Wedekind uns an poſitiven Werten zu bieten hat, nachdem wir ihn, in der Verſchleierung ſeiner oft ſehr treffenden und genial formulierten Negationen, oft geſchmäht und einige Male bewundert haben. Aber welch ein klägliches Bild enthüllt uns dieſe wichtigſte Kehrſeite ſeines Weſens, das ſich erſt hier den ehrenden Titel eines dichteriſchen in dem ſtrengen Sinne des Wortes ‚ſchöpferiſch‘ erwerben konnte und mußte! Der Ire Shaw, der jenſeits der Grenzſcheide, zu der hinaufgelangt der reife Ibſen ſchaudernd verſtummte, mit ironiſchem Kleinfeuer und paradoxer Pyrotechnik noch etwas auszurichten hofft, ſchuf in ‚Frau Warrens Gewerbe‘ das Bild eines Mädchens, das, ohne ſehr groß oder ſonderlich tief zu ſein, einen etwas amerikaniſch dürren, aber immerhin klugen und reinlichen Poſitivismus verriet. Man vergleiche dieſe Figur eines im Kerne undichteriſchen Temperaments, aber geſcheuten Kopfes, mit ihrem Wedekindſchen Pendant, der Muſikſchülerin Klara Hühnerwadel. Schon daß ſie ſo und nicht anders heißt, iſt in dieſem Zuſammenhange von Bedeutung. Es drückt ſich darin ein Mangel an Bekennermut aus, der es nicht wagt, reſtlos Ja zu ſagen und ſich für jeden Fall ein ironiſches Hintertürchen offen halten will. Aber davon auch abgeſehen: wie an den beſſern Stellen nichtsſagend, an den ſchlechtern voll falſchen Edelmuts und innerſter Verlogenheit iſt dieſes Geſchöpf, für das doch offenbar die Teilnahme unſrer beſten Seelenkräfte aufgerufen wird! Der abrupte Wechſel des Standpunkts, durch den Wedekind ſonſt am heftigſten überraſcht und zündet, mag an andern Orten gewollt ſein: in dieſer Welt des ernſthaft gemeinten Gefühls verwandelt er ſich in einen unfreiwilligen Nihilismus, wie wenn einer zu ſtehen glaubt, der ſich in Wirklichkeit raſch bewegt, und die jähe Veränderung der Perſpektive in ſeinem Geſichtsfeld für etwas Weſentliches der Dinge, ſtatt für eine Folge ſeines eigenen wechſelnden Blickpunktes hält. Und es wird die Frage ſein, ob das ganze Problem Wedekind nicht aus dieſem Winkel her noch einmal eine ebenſo einfache als überraſchende Löſung finden wird.

Erlebnis/ von Peter Altenberg

Hans Schließmann bat mich dringend, doch am Freitag abend nach Hietzing ins Parkhotel zu kommen, wo der temperamentvolle, geſchmackvolle Doſtal von den Sechsundzwanzigern konzertiere, in dem ſchönen, weiten Garten. Es wurde halb zwölf Uhr nachts, und Schließmann war beſorgt, daß ich noch die letzte Tramway erreiche. Sie fuhr aber an uns

Digitized by Google

vorüber. In demselben Augenblick hielt ein eleganter Gummiradler knapp vor uns an, und zwei frische Mädchenstimmen jubelten: „Peter, Jessas, Peter, was machst denn du da in Hietzing?!“ — „Ich habe die letzte Tramway versäumt,“ erwiderte ich geschäftsmäßig und ohne Begeisterung der Freude des Wiedersehens mit den herrlichen urwüchsigen Kindern. — „Tu dir nix an, Peter, wir nehmen dich mit in unserm Wagen, wir fahren eh nach Wien, ah, so ein glücklicher Zufall — — —.“ Hans Schließmann stand gerührt da im Angesichte solcher wirklich seltener glücklicher Zufälle, dankte den guten, schönen, herzigen Mädchen im Namen seines beneidenswerten Freundes und sagte, daß das ‚goldene wiener Herz‘ doch noch nicht ganz im Aussterben begriffen sei, wie er bisher vermutet habe — — —.

Wir fuhren davon. Bei dem Mariahilferberg sagte das eine der süßen Mädchen: „Peter, was wirst dem Fiaker bezahlen?!“ — Ich erwiderte: „Nichts. Ich bin eingeladen worden.“ — „No, no, tu' dir nix an, Schmutzian, wegen die paar Krandln.“ Für den Zahlenden sind es immer ‚Kronen‘, für den, der bezahlt wird, nur ‚Krandln‘. Ich erwiderte: „Ich bin euer Gast.“ — „Wärst vielleicht zu Fuß nach Wien gehatscht, du Narr?!“ — „Ich hätte mir vielleicht im Notfall einen Einspänner genommen.“ — „No, also, sixt es, jetzt kommen wir aufs Gleiche.“ — „Also gut, ich werde die Taxe für den Einspänner erlegen — — —.“ „Da schau her, im Gummiradler fahren und Einspännertax' zahlen, geh', i wer' mi glei giften — — —.“ — „Also, bitte, wie viel habe ich zu bezahlen?!?“ — „Zehn Kronen, es is eh kein Geld.“ — Ich fand das zwar nicht, daß es kein Geld sei, aber ich fragte: „Wieso, bitte, zehn Kronen?!?“ — „No, san mir früher, bevor mir di aufg'fischt haben, du Schnorrer, net ein bisserl in Hietzing herumg'fahren, bei so an' schönen Abend, mir scheint, du gönnst uns dös nöt!?!“ — Ich erwiderte, daß ich ihnen es herzlich gönne. — „No, also, du bist ja ein g'scheiter Mann, du bist ja unser Peterl — — —.“ Also das Peterl bezahlte die zehn Kronen. „No, und mir san gar net auf der Welt?!“ sagten die beiden Süßen. „Unsre Gesellschaft ist gar nix wert, mir san nur die Zuwag' zum Fleisch, da schau' der eahm an — — —.“ Ich gab einer jeden eine Krone. „Peter, Peter, wir haben dich immer für an' veritablen Dichter g'halten, für an' bessern, idealisch veranlagten Menschen; no, sag'n mer, es war nix — — —.“ Ich ließ den Wagen halten, stieg aus. „Peter, bist bös?!“ — „Nein. Weshalb sollte ich bös sein?!“ — „No, war's net ganz unterhaltsam?!“ — „Sehr,“ erwiderte ich. An Hans Schließmann schrieb ich sogleich noch in der Nacht eine Karte: „Was Ihre Korrigierung Ihrer Ansicht über das im Aussterbe-Etat befindliche ‚goldene wiener Herz‘ betrifft, so bitte ich Sie sehr, mit der Korrektur bis zum nächsten Freitag zu warten, wo Dostal von den Sechsundzwanzigern wieder im Parkhotel Hietzing konzertiert. Da erfolgen nämlich mündliche Aufklärungen — — —.“

Am nächsten Tage traf ich das eine der süßen Mädchen. „Denk' dir, Peter, kaum warst du gestern ausgestiegen, durfte ich mich auf den Bock setzen kutschieren, und der Herr Fiaker setzte sich zur Mizi in den geschlossenen Wagen. Und dann hat er uns deine zehn Kronen geschenkt. Das is ein Kavalier, da nimm dir ein Beispiel!“ Ich schrieb sogleich an Hans Schließmann in Hietzing: „Ihre erste Regung war die richtige. Es gibt doch noch ‚ein goldenes wiener Herz‘!“

Digitized by Google

Erinnerungsfeste

Das erſte fand im Berliner Theater ſtatt, hieß auch ſo und war von Guſtav Wied. Es gab zum Schluß eine Enttäuſchung, die um ſo verlegener wurde, je entſchloſſener man zu Anfang auf Kredit gelacht hatte. Nach Leſſing kann ſich ein Schauſpieler durch die Gebärden des Zorns in echten Zorn hineinſpielen. So hoffte man hier, durch Gelächter luſtig zu werden. Es war umſonſt. Aus dieſem Fiasko ſollten Bühnenleiter und die es werden wollen wieder einmal eine alte Lehre ziehen. So ſtark wird der Erfolg eines Stückes niemals ſein, um alle unaufgeführten Stücke desſelben Autors ins Schlepptau zu nehmen. Was alſo ein Theater vor dem Siege von ‚Zweimal zwei iſt fünf' dem Dänen abgelehnt hat oder hätte, mag es nach dieſem Sieg erſt recht ablehnen, weil die Erwartungen fortſchreitend ſchwerer und nicht etwa leichter zu befriedigen ſind. Beim zweiten Mal hat Wied, wie jede ausgeprägte und nicht gänzlich unanfechtbare Perſönlichkeit, den Doppelnachteil, daß ſeiner Art der Reiz der Neuheit fehlt, und daß damit das Ohr für ſeine Schwächen ſchärfer wird. Er will die Vorteile der Bühne genießen, ohne daß er geſonnen oder fähig wäre, ſich ihren Geſetzen zu unterwerfen. Man wird ihm auch jede Freiheit zugeſtehen, ſo lange ſein Witz überrumpelt, ſein Uebermut durchſchlägt, ſeine Laune ſplendid und ſeine Ironie anmutig iſt. Aber wenn der Witz feucht, der Uebermut verpufft, die Laune tröpfelt und die Ironie mit dem Zaunpfahl arbeitet? Man wird es zunächſt wie die Hoffnung auf eine Neubelebung des Bühnenſchwanks begrüßen, daß Wied ohne die Tricks, die Verwechslungen und die Ueberraſchungen der Gattung auskommt. Aber auch ohne den Schatten eines Konflikts, die Spur einer Handlung, den Verſuch einer Entwicklung? Das ‚Erinnerungsfeſt' iſt die Gedenkzuſammenkunft zwiſchen dem Liebhaber einer verſtorbenen Frau und ihrem nichtsahnenden Gatten. Die beiden Männer begleiten eine gediegene Mahlzeit mit Geſprächen, die leider garnicht munter fortfließen, ſondern unabläſſig wiederholen, daß der Gatte über die Maßen gefräßig, taktlos und dumm iſt. Welche Humore wären nötig, um uns eine Stunde lang vor dieſem Zuſtandsbild feſtzuhalten! Sollte aber aus dem Zuſtandsbild ein Drama werden, ſo mußte das Zuſammenſein zu einem Zuſammenſtoß, einer Enthüllung, einer Abrechnung führen. Den Anlaß hatte Wied zu finden. Schnitzler findet ihn in jenem Akt, wo Mann und Liebſter die gemeinſame ‚Gefährtin' mit verſchiedener Kümmernis beſtattet haben. Wied findet nichts, und ſo ſind wir am Ende auf demſelben Fleck wie beim Beginn, wenn auch bereits im vierten Zimmer. Ihr könnt im großen nichts verrichten und fangt es

Digitized by Google

drum im kleinen an. Weil dieser Einakter sich nicht bewegt, bewegt sich wenigstens die Bühne. Es ist ein spärlicher Ersatz und obendrein verbraucht. Das zweite Stück will, scheint es, mehr, will ungefähr das Gegenteil von Zettels Weltanschauung demonstrieren. „Die Wahrheit zu sagen, Madame: Vernunft und Liebe haben nicht viel Gemeinschaft.“ Wied erklärt, umgekehrt, alle Liebe aus der Vernunft. Er entlarvt die ‚Erotik‘, wie er uns im vorigen Jahr den Charakter entlarvt hat. Er stellt der heuchlerischen Liebespoesie die cynisch offene Prosa gegenüber. Liebe ist Trottelei: Bedürfnis nach Versorgung in irgend einer Form Motiv zu jeder Ehe. Aber Wied begeht den Fehler, seine Demonstrationen vor Kulturmenschen an untauglichen Objekten vorzunehmen. Seine bäuerlichen Repräsentanten des Menschengeschlechts sind, bei aller Ulkigkeit, von kindischster Harmlosigkeit und Undifferenziertheit. Ob sie nach einem Bühnendasein von unnachahmlicher Einförmigkeit unter die Haube kommen oder nicht, kann höchstens ihresgleichen interessieren. Nur daß ihresgleichen noch nicht in der Lage ist, das Berliner Theater zu besuchen, und daß darum die neue Direktion ihre so eifrige und anständige Schauspielkunst vergeblich strapaziert hat. Diese Schauspielkunst ist in die Breite löblich ausdehnbar. Der junge Ruslan ist kein schlechterer Diplomat der alten Schule. Ein Oberst stellt auch einen Bauern überzeugend dar. Der Afrikaner Zanga wandelt sich in einen dänischen Landedelmann. Wenn jetzt noch Herr Meinhard, kaum daß er begonnen, schleunigst wieder aufhört, seiner einfallsreichen Komik das direktoriale Uebergewicht anmerken zu lassen, und es lieber dazu benutzt, der kostbaren Frau Josefine Dora immer sichtbarere Rollen anzubieten, dann wird sich hier für Heiterkeiten ein Ensemble bilden, dem man nur das dichterische Substrat zu liefern braucht, um es zu einer berliner Wohltat zu machen.

Erinnerungsfeste. Das zweite fand im Deutschen Theater statt und galt der fünfundzwanzigjährigen Existenz des Hauses. Die Geschichte dieses Hauses habe ich in meinem Buche über das ‚Theater der Reichshauptstadt‘ ungefähr bis zu dem Tag geführt, an dem vor fast fünf Jahren Max Reinhardt, der Direktor des Neuen Theaters und Inaugurator eines neuen Theaters, durch die Verjüngung von ‚Kabale und Liebe‘ endgültig würdig wurde, das Erbe der L'Arronge und Brahm zu übernehmen. Nach diesem Abend schrieb ich: „Der Fortschritt, der über das Reinhardttum, gestützt auf dieses, zu machen wäre, und den Reinhardts vielvermögende Energie hoffentlich selbst machen wird, besteht darin, daß bei ebenso liebevoller und ebenso uneigennütziger Behandlung des Ganzen kräftigere und saftigere Persönlichkeiten hervortreten. In dieser starken Aufführung wirken noch zu viele Darsteller weniger durch das, was sie tun,

Digitized by Google

als durch das, was sie unterlassen, mehr durch das, was sie für den symphonischen Gesamteindruck bedeuten, als durch das, was sie als Einzelstimmen wert sind." Der Zahl nach haben sich inzwischen die wertvollen Einzelstimmen gerade in dieser Vorstellung eher vermindert als vermehrt. Miller, Kalb und Wurm sind teils verkleinert, teils vergröbert, teils mißverstanden worden. Der Zahl nach wäre es demgegenüber nicht genug, daß Ferdinand von Walter heute mit unvergleichlich größerm Nachdruck seiner Residenz erzählen würde, wie Paul Wegener Präsident geworden ist — ein Präsident, vor dem solch Herzogtum schon zittern mag, der keinen intriganten Heldenvater mimt, sondern, ein grundsatzloser Streber, einfach über Leichen geht. Doch da es eben Ferdinand von Walter ist, der so erzählen kann, wird reichlich alles aufgewogen, was sich im einzelnen verschlechtert hat. Denn ‚Kabale und Liebe' ist das Drama der Jugend, und hier trat endlich zwischen Lady Milford und Luise Millerin der Mann, der es mit diesen beiden an Jugend ebenso wie an Begabung aufnahm. Sie haben jetzt zu dritt das Ziel erreicht, wonach vor vierzehn Jahren Brahm ohne jeden, wonach vor fast fünf Jahren Reinhardt mit unvollständigem Erfolg gestrebt hat. Den dreien ists gelungen, den Ueberschwang des jungen Schiller auf Menschenmaß zurückzuführen, ohne dem Stil des Dramas dadurch zu schaden; die Sprache mit freiester Leichtigkeit zu behandeln und doch ihrem innern Pathos nichts zu rauben; den Kampf gegen die tote Tradition der Schiller-Darstellung aufzunehmen, aber einen eigenen Charakter an die Stelle der Konvention zu setzen. Bei Tilla Durieux ist man vor allen Heroinenallüren sicher. Wie aus einem englischen Porträt herabgestiegen, steht sie zuerst vor Ferdinand, dann vor Luisen; dort bald Johanna Norfolk, bald die unglückliche Weise vom Ufer der Elbe, hier abwechselnd verrucht und voll Empfindung, und immer künstlerisch bescheiden, auch wenn sie bis zur Grenze geht. Es ist das Charakteristikum der drei in diesen Rollen: daß sie alles wagen und alles gewinnen. Lucie Höflich, das schönste Exemplar einer Blondine, ist ganz das bürgerliche Mädchen, als das Luisen Ferdinand vor Lady Milford rühmt, und zeigt damit nicht blos die grauenhafte Zerstörung einer Einzelexistenz, sondern auch, ohne dergleichen zu beabsichtigen, Leben und Leiden einer Volksschicht. Sie ist eine Repräsentantin und hat uns von dem ‚wimmernden Wurm', für den die Millerin gewöhnlich ausgegeben wird, zum Glück befreit. Als ihr Geliebter hat Harry Walden nicht die altmodische Herzensfülle, die selige Trunkenheit eines Himmelsstürmers und kann sie entbehren, weil die Reinheit, die Trotzigkeit, die Kernigkeit, die er dafür einsetzt, nur eine andre, aber keine weniger überzeugende, ja nicht einmal eine weniger hinreißende Vorstellung von diesem deutschen Offizier erwecken.

Digitized by Google

Emanuel Reicher/ von Julius Bab

Emanuel Reichers Persönlichkeit verlangt wohl eigentlich heute schon eine historische Würdigung. Nennen ihn doch die Theatergeschichten mit gutem Grund den Bahnbrecher des Naturalismus' in der Schauspielkunst, den Schöpfer des Berliner Stils'. Und Reicher ist jener Bewegung, in der sich vor zwei Jahrzehnten die deutsche Schauspielkunst verjüngte, nicht nur ein Träger durch die Tat, sondern auch ein bewußter Vorkämpfer durchs Wort gewesen. Naturen wie Rudolf Rittner und Else Lehmann hatten und haben keinen andern Wunsch, als ihrer innersten Art gemäß sich künstlerisch zu entfalten — als bewußte Träger eines ästhetischen Prinzips sind sie nicht gut vorstellbar. Reicher aber hat durchaus ein erzieherisches Temperament, eine aufklärerische Tendenz gehabt, er ist propagandistisch für seine Auffassung von Schauspielkunst eingetreten, wollte Beispiel geben und Jünger schaffen; und deshalb noch mehr als durch seine zeitliche Priorität erscheint er als der eigentliche Träger der norddeutsch-veristischen Bewegung in der Schauspielkunst. Die Ideen, die ihn damals leiteten, gibt am klarsten eine Briefstelle Reichers aus jener Kampfzeit, die Hermann Bahr einmal veröffentlicht hat:

„Wir wollen keine Kunstgesetze: wir wollen freie Entfaltung der Individualität. Wir wollen nicht mehr so spielen müssen, weil der große N. einmal so gespielt hat: wir wollen jeder für sich auf seine eigene Weise unsre Blicke in die Natur tun und das für uns aus ihr herausholen, was sich unsern Blicken enthüllt. Wir wollen nicht mehr effektvolle Szenen spielen, sondern ganze Charaktere. Wir wollen nicht ewig die alte Jamben-Tretmühle treten oder in wohlstilisiertem sogenanntem Konversationston interessant schwärmen oder witzeln ... Nein, wir wollen, ob der Dichter uns in den Palast oder in die Hütte oder auf die Straße setzt, ob er uns in dichterischer Sprache der Verse oder in der plattesten Prosa der Schenke reden läßt, nichts andres sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Inneren heraus die Empfindungen der darzustellenden Personen übermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Gebärde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpaßt, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Beschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt!

Gewiß, der Mann, der so schrieb, hat ein Anrecht, vom Chronisten der Vater des modernen Naturalismus genannt zu werden — — aber, wie Shakespeare sagt: „Ist das nun irgend etwas?" Wäre der Mann ein Künstler zu nennen, dessen erster und einziger Ruhm es wäre, ein ästhetisches Prinzip verfochten zu haben? Sind das je wahrhaft große Dichter gewesen, die dem lebendigen Gefühl absterben konnten und nur noch in der Literarhistorie ihren Platz haben? Und könnte ein Schauspieler (in dessen Kunst alle Wirkung ja ans körperliche Sein gebunden ist) je ein Großer gewesen sein, wenn er noch lebt und spielt — und doch nur ‚historisch' zu würdigen wäre? Sicherlich nicht! Denn alle Schulen und Theorienbildung bei Künstlern ist dogmatische Uebertreibung, verblendete Einseitigkeit, ist Irrtum — der dann, aber nur dann Bedeutung, Macht und sogar hohes Verdienst enthalten kann, wenn er der Bewußtseinsüberbau für einen starken Schaffenswillen, Werkzeug und Waffe für eine große Persönlichkeit war! Dann aber

Digitized by Google

überlebt die Persönlichkeit und ihre schöpferische Wirkung sicher die ‚Richtung' und die Theorie im Gefühl der Menschen. So ists hier auch. Was ist denn von der naturalistischen Bewegung (auch in der Schauspielkunst) übrig geblieben, als daß sie uns ein paar starke Persönlichkeiten durchgesetzt hat! Und was war diese ganze Lehre andres, als eine seltsame Verquickung von Selbstverständlichem und Falschem, den sich der Instinkt einiger Künstler als ‚neue Wahrheit' zur Stärkung ihres Sicherheitsgefühls erschuf! In dem Protest der Naturalisten lag etwas sehr Richtiges, höchst Selbstverständliches: der Protest ursprünglicher, echter, aus eigenem Leben schöpfender Künstler gegen das herrschende Epigonentum, gegen Schauspieler, die nur ‚so' spielten, „weil der große N. einmal so gespielt hatte". Und es lag etwas sehr Falsches, sehr Subjektives darin: nämlich der Glaube, daß die vielleicht pathetische Art des großen N. selber die Natur zu stilisieren, entwertet werden könne, daß der Zug gerade ihres Lebens zu unterwürfiger Einfachheit gegen die Natur ein allen verbindliches Kunstgesetz sei. (Ganz zu schweigen von der rein begrifflichen Konfusion, mit der hier ein Stil, der die Natur mehr auf intime als auf monumentale Wirkungen hin behandeln sollte — ‚Naturalismus' im Sinne von bloßer Natur — Nachahmung, also entschiedener Nichtkunst getauft wurde.) Immer haben sich die Vorkämpfer einer neuen Künstlergeneration gegen die Epigonen der vorher herrschenden Künstler im Namen eines Prinzips erhoben; haben sich Naturalisten genannt, wenn sie es mit Nachzüglern eines monumentalen Stils, Idealisten oder Romantiker, wenn sie es mit Epigonen einer intimen Kunst zu tun hatten — und immer waren die Programme leer und bedeutungslos, sobald sie ihre Schuldigkeit getan, den Vormarsch frischer und echter Kräfte gedeckt hatten. Wie stellt sich denn heute, ein halbes Menschenalter nach der naturalistischen Evolution, der Stand unsrer Schauspielkunst dar? Ein paar prachtvoll eigene Künstler, zum Teil von besonderer Eignung für Widerspiegelung des kleinen, gedrückten, unbeherrschten Lebens, sind zur Entfaltung gelangt; aber hat der ‚neue Stil' an sich noch irgendwie Wert und Kraft? Sind die Epigonen des Naturalismus, die jungen Leute, die sich bei saloppen Manieren und hebungslosem Gemurmel als kleine Reichers und Rittners spüren, vielleicht weniger unleidlich als die gespreizten und brüllenden Nachahmer der Hendrichs oder Barnay vor 1890? Sind uns eigene und starke Künstler, die neben den Naturalisten in ganz andrer Art erwuchsen, ein Kainz, eine Eysoldt, etwa weniger wert geworden? Ja, ist uns, die wir im Siege der Naturalisten aufwuchsen, auch nur ein einziger der ältesten Schule entwertet worden, der wirklich ein Künstler war, aus Eigenem, Innerstem etwas zu geben hatte? Vielleicht haben wir, durch den Naturalismus ermuntert, Possart oder Nesper noch schneller ablehnen gelernt; aber Sonnenthal und Lewinsky sind uns stets in Ehren geblieben! Ja, selbst ein so prononzierter Nichtnaturalist wie der verstorbene Maximilian Ludwig vom Schauspielhaus in Berlin hat mich mit seinem rein deklamatorischen Ton, seinen blos dekorativen Gesten fast stets

Digitized by Google

zu erschüttern gewußt, weil eine echte Leidenschaft, eine wirkliche seelische Kraft aus seinem Pathos sprach. Gewiß habe ich in etwas heiterer Erinnerung, wie er in einem Börsenstück einmal als bedrohter Aktionär den Fall der Aktien melden mußte um „zwanzig Prrrozentt!!" — bebend, im Ton des Grafen Dunois und mit ruckartig beschwörender Geste. Aber beweist solche Entgleisung mehr, als etwa Rittners völliges Versagen in einem Renaissance-Versstück: nämlich daß den meisten Schauspielernaturen literarische Grenzen für wirksame Entfaltung gezogen sind? Und hindert es, daß ich den stummen Daniel und den König Etzel dieses Ludwig in unauslöschlich großer Erinnerung habe?! Nein, der Naturalismus an sich ist uns nichts geworden, vielmehr ist er in einem hohen Grade in Verdacht gekommen, eine rein relative Existenz zu führen: nämlich die Art von Pathos zu bedeuten, die der jeweils Ausschlag gebenden Generation am vertrautesten, am naturgemäßesten ist! Ich wenigstens muß mich oft mit nachdenklichem Vergnügen entsinnen, daß mir mein Vater erzählte: Barnay (Ludwig Barnay!) habe seiner Zeit als Tell stürmisches Aufsehen durch die revolutionär unpathetische, naturalistische (!) Art seines Spiels erregt. Und ich finde mich anderseits immer häufiger dabei, wie ich aus der Art der um 1890 ‚modernsten' Schauspieler, der Natürlichkeitskoryphäen Bertens, Reicher das ‚Pathos', die durchaus überwirkliche Steigerung des Ausdrucks durch einen ethischen Lehrwillen heraushöre. Ob den noch später Geborenen Reichers Redekunst vielleicht einmal so festlich irreal im Ohr klingt, wie uns schon Barnayscher Vortrag? Gerade bei Emanuel Reicher überraschte mich mehr als einmal die Empfindung, wie verwandt er im Ausdruck seiner innersten sehr gewichtigen, sehr nachdrücklich und gefühlvoll akzentuierenden Art im Grund dem Pathos jenes Maximilian Ludwig steht — bis zum Verschwinden all der technischen Unterschiede. Nein, der ‚naturalistische Stil' ist heute nichts Lebendiges mehr, und Reicher wäre unserm Gefühl nichts, wenn er nichts wäre als der theatergeschichtlich beglaubigte und sicherlich verdienstvolle Schöpfer dieses Stils.

Aber wir müssen uns zu Reicher wenden, weil noch heute aus seiner Kunst ein echtes und interessantes Stück Menschentum zu uns spricht, ein Menschentum, das in seiner Kraft und Begrenzung zu erkennen recht lohnend ist. Und da wird es freilich zu einem interessanten Symptom, daß Reicher der Begründer und Lehrer des Naturalismus ist. Denn es charakterisiert diese Persönlichkeit, daß sie aus echtem innern Bedürfnis und zeitgenössischen ästhetischen Irrtümern eine Lehre wob und mit gläubigem Eifer verfocht: so unnaiv bewußt zur Natur und so kindlich vertrauend zur Idee zu stehen, das charakterisiert ihn, Reicher — den Juden! Was die Schranken der Rassen auflöst und ins allgemein Menschliche führt, ist der Geist, der Intellekt. In dem Grade, in dem die Künste sinnlicher werden, werden die Rassenmerkmale an ihren Produkten stärker; und in der Schauspielkunst haben wir die ganz physisch gebundene Kunst, die Urkunst, die Schöpfer und Geschöpf noch nicht getrennt und den Körper des Künstlers

Digitized by Google

als Kunstmaterial ergriffen hat. Da dominiert das Rassenmerkmal. Es ist kaum ein Schritt vorwärts zu kommen, ohne es heranzuziehen, ohne den halbslavischen Schlesier bei Rittner, den seltenreinen Germanen bei Kayßler, den Italiener bei Moissi zu betonen. Die jüdische Rasse aber wirkt nicht in all den zahlreichen Fällen, wo ihr Blut in den Adern der Schauspielkünstler rollt, gleich stark; in vielen Fällen gibt sie den der Wirtsnation stark angepaßten Darstellern nur ein letztes, zuweilen nur Kundigsten fühlbares Aroma. Im Falle Reicher aber haben wir den jüdischen Schauspieler, dünkt mich, geradezu in Reinkultur, und vielleicht eben deshalb eine stärkere, eigenartigere, ja im gewissen Sinn vornehmere Erscheinung als in vielen Fällen, wo der jüdische Geist mehr unterirdisch glimmt, in einer dicht angesetzten germanischen Schale. (Ich denke an immerhin belangvolle Künstler, wie Ludwig es war, wie Max Pohl es ist.) Reicher stammt aus Galizien, wo es am tiefsten ist, aus Bochnia, unweit Krakaus. Dort sitzen die Juden noch in geschlossener Masse, integer; von keiner bedeutenden Kultur zur Assimilation verführt, sitzen sie dort, eine Kernschar ihrer Rasse, fest — und sind doch nicht ansässig, nicht daheim. Sie wurzeln nicht: wie hingeschüttete Garben liegen sie auf dieser Erde, bereit, davon zu fliegen, wenn der Windhauch einer Gelegenheit sie anweht, gar der Sturm einer Leidenschaft sie ergreift. Generation um Generation werfen diese Ruhelosen viele der besten Erben ihrer in jahrhundertlangem Talmudstudium erzeugten höchst raffinierten, höchst einseitigen Geisteskultur aus auf die abendländischen Völker ringsum; und immer wieder bewältigt die altererbte Gehirnkraft dieser Menschen in staunenerregender Weise den neuen Stoff, und nach kurzem bewegen sie sich sicher (nur ein wenig zu ‚sicher' vielleicht, um für Einheimische zu gelten) auf der westlichen Erde — diese Kulturautodidakten. Zuweilen aber geschieht es, daß die ruhelose Sucherleidenschaft, der Einfühlungs-, Anpassungs-, Verwandlungstrieb dieser Menschen sich nicht rein spirituellen Kräften verbindet, sondern sich einer stärkern Physis, einer wildern Sinnlichkeit gesellt: dann entsteht ein Künstler, ein Schauspieler.

Emanuel Reicher wurde Schauspieler, „obgleich er damals die deutsche Sprache noch nicht völlig beherrschte". Aber sie lernen alles, diese Galizier. Reicher ist heute zweifellos einer der besten, klarsten und im mehr oberflächlichen Sinne auch dialektfreisten Sprecher der deutschen Bühne. Im tiefen Kern seiner Stimme singt freilich auch heute noch das hebräische Blut den ruhelos wiegenden Rhythmus jüdischen Leidens und Sehnens. Emanuel Reicher wurde deutscher Schauspieler und durchwanderte jahrelang alle österreich-ungarischen Dörfer; das Los des Bühnenahasvers, die Schmiere kostete er bis zum Grund. Er faßte dann auf bessern reichsdeutschen Provinzbühnen Fuß, und 1887 kam er nach Berlin und entschied am Residenztheater seinen Sieg als Jago (neben Rossis Othello). Seither ist er in Berlin geblieben — vielleicht weil diese nahezu abstrakte ‚Großstadt', dieser wogende Arbeitsplatz zahlloser ungewurzelter Existenzen seinem

Digitized by Google

fiebrigen und höchst intellektualisierten Temperament der beste Boden war. Aber seßhaft ist Reicher nicht geworden; er hat in den noch nicht zwei Jahrzehnten seines berliner Aufenthalts — vom Residenztheater an das Schauspielhaus und wieder zurück, vom Lessingtheater über das Deutsche, Kleine und Neue Theater zum Lessingtheater zurück — nicht weniger als siebenmal Direktion und Ensemble gewechselt. Und seine geistige Rastlosigkeit hat sich im Schauspielen niemals erschöpft. Er hat (übrigens in seiner gefühlvollen und ganz leicht dozierenden Art ausgezeichnet) rezitiert. Er hat sich um die Kaste der Mimen sozial gemüht, Bühnenklubs und Theaterschulen gegründet. Er hat sich aber überdies in jede menschenbeglückerische Bewegung gemischt, hat bei rationalistischen Weltverbesserungen jeder Art mitgetan. Er hing dem edlen Dilettantismus eines Egidy begeistert an und tat bei der Neuen Gemeinschaft mit. Er war allezeit für irgend eine neue populärphilosophische, humanitäre, hygienische Lehre inflammiert und hat noch neuerdings sich für den ärgerlichen Unfug der neuen Weltsprache eingesetzt und Goethes ‚Iphigenie' (Gott seis geklagt!) auf Esperanto aufgeführt. Und all das geschah mit jener reinen Vernachlässigung des Tatsächlichen, mit jenem intellektuellen Fanatismus, jenem naturblinden Dogmatismus, der überall den galizischen Kulturautodidakten kennzeichnet und neben allem Beschränkten und selbst Gefährlichen soviel geistige Kraft und so tief echte Hingabe offenbart, daß noch die törichsten Handlungen dieser Menschen mehr Erstaunen als Verdruß, mehr Rührung als Gelächter wecken. Und ein Geist so ohne alle festen Naturwurzeln, ein so durch und durch spiritualisiertes Temperament mußte das Dogma vom Naturalismus in die Schauspielkunst einführen. Das ist eine höchst bedeutsame Ergötzlichkeit! Es sind niemals die großen bodenständigen Naturen, die starken Kinder der Erde, die den Naturalismus zur Tendenz erheben. Kein Matkowsky hätte es getan und selbst ein Rittner nicht. Entwurzelte Träger einer übermächtigen Gehirnkultur, fanatisch rationalistische Rousseaus erheben den Schrei nach der Natur — die nervöse Sucht eines Heimatlosen, nur im eigenen Gehirn Behausten, sein leidenschaftliches Verlangen nach wurzelfestem heimatlichen Leben erzeugt naturalistische Theorie. Eine tiefe rationalistische Unkenntnis des wirklichen Naturwaltens birgt nämlich jeder solcher Naturalismus. Man sieht nicht ein, daß künstlerisch fruchtbare Natur nur die Natur ist, die im Künstler selbst steckt, die aus seinem Blut, seinen Nerven ins Kunstwerk hinüberströmt. Diese geistvollen Außenseiter der Natur glauben, daß des außerhalb befindlichen Naturstoffs Nachahmung ein Kunstwerk ‚natürlich' und bedeutend machen könne! Und widerlegen, soweit sie noch irgend wirkliche Künstler sind, doch beständig ihren eigenen Irrtum.

Gewiß, seine nervöse Spürsamkeit, seine intelligente Wachsamkeit hat Reicher zu einem ausgezeichneten Beobachter gemacht; er weiß hundert kleine Aeußerungsarten menschlicher Temperamente, Gepflogenheiten bestimmter Klassen, Ausbruchsarten gewisser häufiger Affekte. Er macht das alles

Digitized by Google

glänzend nach und bringt äußerst lebensecht den gutmütig trottligen Schankwirt und Exkomödianten Wermelskirch (aus ‚Fuhrmann Henschel') auf die Beine und macht doch auch als Rokokomarschall (im ‚Ewig-Männlichen') eine stattliche und glaubwürdige Figur. Aber mit diesen und hundert ähnlichen trefflichen Leistungen wäre Emanuel Reicher doch blos ein verdienstlicher Kunsthandwerker, ein tüchtiger, aber ganz ersetzbarer Arbeitsmann — wenn es nicht eine Fülle von Gestalten gäbe, bei denen all seine nachahmende Geschicklichkeit gleichgültig wird und zurücktritt gegenüber dem Durchbruch seiner eigenen Menschlichkeit, gegenüber der innern Natur, die doch in seinem ruhelosen Blut, in seinem intellektualisierten Sehnen, Kämpfen und Leiden steckt. Erst wenn Emanuel Reicher die Natur des Juden und ihr Verhängnis in den besondern Mitteln seines Körpers gestaltet, dann wird er ein großer und unvergleichlicher Künstler.

Sehr viele und vielerlei Gestalten sind es, die Reicher von innen heraus beleben kann, denn was ihm seine Rasse als Gegenwert für jene verhängnisvolle Gabe, in allen Kulturen mit zu denken, vor allem auf den Weg zur Kunst gibt, ist eine in ‚tausendjährigem Schmerz' erworbene unbegrenzte Fähigkeit zum Mit-Leiden. Jene große Kraft des Mitgefühls, jene tiefe Weichheit der Seele, die für den Juden so oft und auch für Reicher zuweilen die Gefahr der Weichlichkeit, der Sentimentalität mitbringt, sie rüstet diesen Künstler doch mit seiner besten Kraft: das ‚düstre Martyrlied' seines Geschlechts geht gewaltig über Reichers Lippen. Alles Leiden gewinnt heiliges Leben in seiner Kunst. Nicht nur als Shylock ist er groß. Nicht blos, wenn er den alten betenden Juden spielt (in einem russischen Schundstück), der im Progrom sein Alles verliert wie Hiob, erzittert jeder Nerv, jedes Haar, jeder Ton seines Leibes in einem ganz durchfühlten Leid. Nicht nur, wenn er einen jüdischen Journalisten mit einer schamvoll versteckten Künstlerseele (in einem schon gründlich vergessenen Stück der Else Rosmer vor ein paar Jahren) spielt, wird er unvergeßlich durch den Unterton heimlichen Leides, mit dem er den jüdischen Witz der Gestalt durchtränkt, und durch den tierwilden Verzweiflungsschrei, der aus diesem zarten, zagen Menschen hervorbricht, als man mit seiner Schwester sein Höchstes antastet — seine Familie, das letzte Stückchen Welt, das dem noch so resignierten jüdischen Skeptiker heilig zu bleiben pflegt. Es brauchen nicht Juden sein, die Menschen, deren Seele Reicher durch die die grenzenlose Kraft seines jüdischen Mitleidens vor uns leben macht. Nur Brüder im Leid brauchen es zu sein. Der alte Korbflechter Ansorge, in dessen geduldig sanfter Seele die Not schließlich wahnsinnfarbene Empörerschreie weckt, ersteht mit unheimlich langen, zitternden Gebärden, traumhaft schwankendem, kindlich visionärem Ton — ein Gebilde von Zolas Art: symbolischer Naturalismus, ganz unhauptmännisch überlebensgroß. Die Not bricht jedesmal die kältende Eisenkruste blos könnerischer Vielgewandtheit in Reichers Gestaltungen. Es war daraus nicht gut, als er in Schnitzlers ‚Einsamen Weg' einen leidenschaftlichen Egoisten, einen gegen jedes Leid

Digitized by Google

andrer verhärteten Genießer spielen sollte. Sein Julian Fichtner war lediglich sehr geschicktes Kunsthandwerk und wirkte trotz aller gerühmten ‚Natürlichkeit' der Technik pathetisch im peinlichen Sinne. Aber zum Schluß, da das Leben sich an diesem Verhärteten rächt und das Leid aus seiner Einsamkeit bricht: da klang der Ton von Reichers innerer Natur auf, da gab es ein paar ganz lebende tiefe Momente. Und Reicher war durchaus nicht gut als John Gabriel Borkman. Er machte mit seinem psychologisch raffinierten Verstand alles Nachahmbare im Gebahren dieses großen Menschen, dessen Gesten im engen Kerkeraum als größenwahnsinnig erscheinen, vortrefflich nach — und ließ kalt, schien naturlos, weil der eherne Ton eines wirklich zu Macht und Herrlichkeit Berufnen nicht in seiner Stimme, die Gebärde eines Napoleon nicht in seiner Natur ist. Aber ein Moment kam, wo dieser Borkman unter der Wucht des auf ihn gerichteten Hasses zusammenzubrechen droht, wo er wie ein Ertrinkender aufschreit: „Jawohl, wenn die ganze Welt mir im Chorus entgegenklafft, daß ich ein Mensch sei, der sich nicht rehabilitieren könne, so muß ich es wohl zeitweilig selbst glauben!" In diesem Moment war Reicher groß: in seinen Augen war ein flackerndes Licht des Wahnsinns, in seiner Stimme eine zerreißende, sich überschlagende Angst. Dieser tiefste erniedernste Leidensmoment des stolzen Borkman war der höchste der Reicherschen Kunst, dieser Augenblick allein bleibt aus diesem ganzen Reicherschen Borkman lebendig, unzerstörbar in mir. Lebendig und unzerstörbar aber bleiben in toto alle Gestalten, die Reicher auf den Grundton des Leidens stimmen kann. Hier liegt nun sein Bestes, die Schönheit seiner Humanität, die edelste Kraft seines Mitfühlens: wie er Menschen als Leidende zu fassen und zu fühlen weiß, wie er uns zu tiefem Mitgefühl zwingt auch dort noch, wo andre nur Spott und Verachtung zu wecken wissen. Seine Kunst giebt das Komödiantisch-Verlogene eines abgedienten Schauspielers im ‚Nachtasyl', aber sie zeigt deutlicher fast noch als die Maske das Schmerzensgesicht hinter ihr. Er spielt den dicken, dummen, apoplektischen Kleinbürger Boubouroche so, daß wir die leidende, mißhandelte Kreatur in jedem Augenblick empfinden, wenn wir auch über seine dumme Spießbürgermanier lachen. Selbst den feigen, lüsternen Tyrannen Herodes bringt er uns menschlich nah, weil er in aller Gier und Gemeinheit doch die hülflose Angst dieses Geschöpfes betont, das ewig in einer Situation erzittert, der es nie gewachsen ist. Viel Erziehung zur Menschlichkeit, zum Mitleiden ist in Reichers Kunst. Am eigenartigsten und stärksten aber kann sie sich dort entfalten, wo es nicht dumpf instinktive Wesen, wo es Gehirnmenschen sind, die leidn, wo (das ständige Schicksal des Juden) ein selbstherrlich vermessener Intellekt dem Ansturm des Tatsächlichen, Irdischen, der Natur unterliegt. Die naiv-dogmatischen Theologen (aus den ‚Gespenstern', aus ‚Candida'), deren tragikomische Hülflosigkeit Reicher wundervoll trifft, bilden den Uebergang. Dann folgen die Kämpfenden: Strindbergs Männer, die in Wut und Qual dem Dämon des Geschlechts widerstreben, Wedekinds

Digitized by Google

Doktor Schön, wie er, die Piſtole in der Hand, die Treppe herabſchreitet, den umſchnürenden Erdgeiſt zu erſchießen — und von ihm erſchoſſen wird. Dies ſind ſeine größten Leiſtungen. Sein ſalbungsvoll breites Organ gewinnt dann eine paſtorale, beſſer rabbiniſche Gewalt ohnegleichen; während ſein Geſicht weiß wird, ſeine Augen wie ausgehende Feuer flackern, ſeine Haare zu fliegen ſcheinen, während ſeine Hände mit breiter niederſchlagender Wucht durch den Raum fahren (wirklich dämoniſierte Katheder-Geſten!) predigt ſeine Stimme gleichſam den Feind in den Boden hinein — dröhnend, ſchrillend wie Gerichtspoſaunen. Der Ethiker, der Theologe, der Akademiker, der Gehirnmenſch, der Jude hat hier in ſeinem Verzweiflungskampf mit der Natur ein wahrhaft monumentales Abbild gefunden. Und daneben die Tragenden, die Stillen. Pfarrer Rosmer iſt freilich von Reicher noch nicht endgültig ausgeprägt. Ein germaniſcher Künſtler (von Kayßlers Art etwa) wird ihn in härtern, ſtolzern Linien vielleicht richtiger zeichnen. Aber nichts kann ihm größere Integrität, tiefere Senſibilität, zartere Verletztheit leihen, als die ſcheuen halben Bewegungen des ungeſchickten Gelehrten, der ſchamvoll gepeinigte Ton des Edleren, mit dem Reicher dieſen Fremdling in der Welt geſtaltete. Dies iſt die letzte Stufe des Leides, und ſchon nicht mehr Leid zu nennen iſt jene erdentfliehende, ſchmerzabſtreifende Geiſtigkeit, mit der Reichers Aſtrolog ‚zu den Sternen' aufblickt; der naturüberwindende Spiritualiſt — der ſiegreiche Jude, Spinoza.

Einmal vor ſehr vielen Jahren, in einem Fuldaſchen Märchenſtück, das ich, gottlob, bis auf den Namen vergeſſen habe, ſpielte Reicher einen Zauberer, ein ſpukendes, körperloſes Weſen. Es war der echteſte, unheimlichſte Geiſt, den ich je auf einer Bühne ſah, in dem dumpfen Singen ſeiner Stimme, den ſchattenhaften, flächenweiten Gebärden. Ein berufener Darſteller von Geſpenſtern, körperlos ſpukenden Gehirnweſen, ein fleiſchloſer Geiſt mit einer blutenden Seele: das iſt in Wahrheit dieſer ‚Naturaliſt' Reicher. Ein vorzüglicher Beobachter und geſchickter Nachahmer von Lebensdetails — aber doch nur deshalb mehr als ein tüchtiger Kunſthandwerker, nur deshalb ein Schöpfer eigener und bleibender Werte, weil er viele Geſtalten aus ſeiner innern Natur heraus beſeelen kann mit dem Leben und Leiden eines Juden, weil er ein Ethiker iſt, ein Lehrer des Mitleids.

Skandal und Schwanenſang/

von Alfons Fedor Cohn

Gemeint als erſtes iſt: ‚Der Skandal von Monte Carlo', Komödie in drei Akten von Sacha Guitry, die das Gymnaſe gab. Dort, wo das Theater liegt, buchtet der Boulevard de Bonne-Nouvelle zu einem anmutigen Crescent aus, wie man jenſeits des Kanals ſagt, die Häuſerfront tritt in ſanftem Bogen zurück, die Kaſtanien ſtehen in Reihen und ſtehen

Digitized by Google

dichter, man verweilt dort immer wieder auf dem langen, gedrängten Einerlei von der Madeleine zur Baſtille: hier hat der Boulevard noch Phyſiognomie und ſcheint zu ſprechen. Eine huſchende Erinnerung an die ſtille Promenade, die er einſt war; Incroyabels und langſchenklige Direktoiredamen ſpazierten in Muße über ſeine ganze Breite, und die ſeltene Karoſſe mußte vor den Fußgängern beiſeite lenken . . . Abends im Zwiſchenakt tritt man auf den Balkon des Theaters, in dem feuchten Kaſtanienlaub hangen die bläulichen Lampenkugeln hinter fließenden Schleiern, der Regen rinnt, rinnt, ſtrömt über das ſchwarze Pflaſter, ſchwemmt alles, ſcheucht alles fort. Da hört man in der Stille des endloſen Fließens die Bruſt einer Rieſin ſich heben und atmen. Drunten, tief in dem Steingewölbe dehnt und regt ſich die Vergangenheit mit Gliedern von Erde, mit Muskeln von Wurzeln. Ihr Haar iſt wie trockenes Sandgras ihr übers Geſicht gekrochen; ſie iſt blind . . . Links ſteht die Porte St.-Denis. Hier durch ihren Ehrenbogen zogen die ſiegreichen Söldner des Sonnenkönigs ein, vom holländiſchen Feldzuge. Aber juſt hundertzwanzig Jahre danach, in einer Auguſtnacht, warens die Freiwilligenbataillone, die hindurchdrängten, Menſch und Vieh ſchleppten am Geſchütz, der lohende Fackelſchein warf ſich hoch in die Wölbung der Durchfahrt; es ging auf die Tuilerien. Dreißig die Junikämpfer, die Achtundvierziger, einundſiebzig die Kommunarden hatten hier ihre Barrikaden. Alles für die Freiheit, für die Republik, les Aristocrates à la lanterne! . . . Drin ſpielt man heute eine Farce von dem Grafen Armand Davegna, achtundfünfzigjährig, von Paris, beweibt, betochtert, Nichtstuer ſeines Zeichens, abenteuerſuchend in Monte Carlo, angeblich ‚nur‘ in Brüſſel, woher er der Komteſſe alltäglich ſein Wohlbefinden drahten läßt. Mit eins: der Gott der Bretter für den freien Republikaner. Was ihn vollends verehrungswürdig macht, iſt die noch allzeit wache, galante Ritterlichkeit eines ſolchen Roquentin. Nachts in ſeinem Hotel zu Monte Carlo durch heftiges Stimmengewirr alarmiert, dringt er ins Nebenzimmer und findet eine reizende Schöne, tränenvoll und einſam auf dem breiten Bett. Ihr Gebieter allerfriſcheſter Bekanntſchaft war ſoeben herein- und wieder davongeſtürmt, unvermutet, unerklärlich, ihr nichts weiter zurücklaſſend, als ſeinen abgeſchnittenen Bart, ein Bündel Banknoten und einen flüchtigen Kuß. Der alte Herr vertreibt Ariadnen höchſt ehrenvoll die Zeit mit Schnurren und Kartenkunſtſtücken, als Polizei und Hotelperſonal den längſt geflüchteten Falſchſpieler ſuchen. Der peinlichen Verwechſelung zwar bald entwiſcht, iſt Davegna doch durch die Zeitungen dem Skandal als Glücksritter ausgeliefert. Zeitungen und Skandal ſind ihm vorausgeeilt in ſein Haus, als er ‚aus Brüſſel‘ nun zurückkehrt. Nur allzu ſüß läßts ihn die gräfliche Juno büßen. Das allgemein bei Freund und Sippe feſtgeglaubte Gerücht, er ſei nur des Spiels, des Falſchſpiels wegen an der Riviera geweſen, muß er zerſtreuen, ein andres Motiv fingieren, muß ſich in alleroffenſter Wirklichkeit einer Geliebten rühmen und erfreuen. Befiehlt die Gattin, das Schwert im Herzen.

Digitized by Google

Für Armand, den Schäker, keine günſtigere Gelegenheit, der armen Kleinen die für Paris verſprochene Exiſtenz zu ſchaffen. Doch ſchon iſt der gute hörnende Freund zur Hand, der die Nachmittagsſtunden weidlich nutzt, die fern von ſeinem Liebesſchlößchen der Banlieue Davegna dem Cercle opfert, der das raubt, was der rechtmäßig-illegitime Herr zu nehmen ſelbſt nicht wagte oder vermochte. Mit achtundfünfzig und einem Toupet; in Monte Carlo ſtopfte er Roſetten die Bettdecke um die warmen Glieder und ſchlich ſelbſtlos davon. Und nun Hahnrei ohne die notwendigſten angenehmen Vorausſetzungen. Unverſehrt und rein, eine Veſtaflamme, darf die eheliche Treue weiterglühen. Es ſind ſchon in dieſer Komödie, meine ich, einige Humore, die nicht nur innerhalb jener chineſiſchen Mauer, genannt die Barriere von Paris, gewachſen ſind, die eher im weitern Europa von morgen zu Hauſe ſein könnten. Die leichtgeſchürzte Dame mit den vermeintlichen Vaudevillezügen dreht eine Pirouette des gewagteſten Leichtſinns, daß alles nur ſo nach ihren ſtäubenden Deſſousparfüms ſchnuppert, und endet doch und ſteht, die hausbackenſte Trivialität, im ſtrengen langen Standesamtsgewand, vergrämte Reſignation lächelnd, wo eben noch keckſte Frechheit glänzte. Sacha Guitry hat heute mit ſeinen dreiundzwanzig Jahren faſt ein Dutzend Stücke geſchrieben; was ja — um die billige Malice loszuwerden — gar nicht ſo viel bedeutet, wenn er zeitig genug angefangen. Er iſt ſicherlich oberhalb wie unterhalb der Rampe groß geworden und weiß von Grund auf, wie's gemacht wird. Es ehrt ihn daher nur, wenn er einerſeits auch hinter die Dinge ſieht, auf die Menſchen hinter den Figuren, auf den Sinn hinter den Geſchehniſſen, auf die Handlung, die hinter einem ſtreitbaren Dialog liegt, nicht hinter einer hundertfach klügelnd gefältelten Fabel. Es ehrt ihn ebenſo, wenn er, bei aller Vertrautheit mit dem Handwerk, anderſeits ſchludert. Denn ſchludern tut er, weiß Gott, nicht zu knapp. Man merkts wohl nicht, ſagt er ſich. Es wird ſchon werden. Oder eben das nächſte Stück. Der ‚Skandal' iſt in der Mitte des zweiten Aktes, mit dem ehelichen Ungewitter, bereits tot, der Reſt nur noch der Repräſentation wegen da; und doch dabei ſo gar nicht der Darſtellung zuliebe. Tarride war der Graf Davegna, ein gutmütiger Onkel, von einer ſehr diskreten und einer ſehr legeren Noblesſe, ein ganz klein bischen klapprig und doch ohne Spuren des Verfalls; Marie Magnier die Komteſſe, ſtatiös, bruſttönend, mit grauem Haar der Würde, eine Dame dabei, die noch die höchſten Anforderungen an das Leben, das heißt Hautpflege, Kleidung und Verwandtes, ſtellen durfte. An dem, was beide und wie ſies einmal boten, wüßte ich nichts zu beſſern noch zu ändern. Trotzdem bleibt man leer bis zu einem Grade. Man hat hier ein Relief vor ſich, ſteinern, kalt, leblos, von einer Farbe nur und einer, die wohl leuchtet, aber nicht die des Blutes iſt, in der Feinheit des Konturs uns oft unnachahmlich und unbegreiflich; und doch nicht das lebendige Weſen mit ſeinen wechſelnden Farben, nicht den räumlichen Körper mit ſeinen ruheloſen Bewegungen, Selbſtverſtändlichkeiten jedes mittlern Könners bei uns.

Digitized by Google

Angesichts des kanonischen Themas in fünfundneunzig Hundertsteln der französischen Bühnenliteratur darf es schon als kühner Flug der Phantasie gelten, wenn es in jene hitzig-melancholische Tonart variiert wird, wie sie der Eté de la Saint-Martin, der Johannistrieb, ausgebiert. In Wahrheit ist die Kühnheit durch die Möglichkeit der Variationen überhaupt arg beschränkt. Deshalb kann man unversehens mehrere, und das zu gleicher Zeit, so auf demselben Wege finden, wie neben Sacha Guitry die Kompagnons Georges Duval und Xavier Roux, deren dreiaktige Komödie ‚Der Schwanengesang' das Athénée unter jubelndem Beifall zeigte. Weit brennender notwendig, als unserm vom Junkertum eingebläuten Subalterngewissen, ist diesen Jongleuren der demokratischen Revolutionen der Mann des blauen Blutes, an dem das Allermenschlichste erst Glaubwürdigkeit und Reiz gewinnt. Jeder kennt es, doch niemand entsinnt sich dann noch des Gitters auf dem Conciergeriehofe, durch den so mancher adlige Stammbaum Frankreichs gewachsen ist. In der Dämmerung stahlen sich die verurteilten Damen dazu, um sich von den bewachenden Ohnehosen segnen zu lassen; denn Schwangere blieben von der Guillotine verschont. Heute ist das Schall und Rauch, der Name alles. Bei Guitry war es nur ein geschäftstüchtiger päpstlicher Conte, in Monte Carlo im Satinpyjama, in seinem pariser Hotel mit Hornkneifer und Toupet, hier ist es ein echt französischer Marquis auf seinem ländlichen Herrensitz mit Reitgamaschen und Monokel. Auch ist der Marquis de Sambré erst fünfundfünfzig und daher noch zu schönern Hoffnungen berechtigt. Seine Tochter wird von ihrem Mann um einer Revue-Redaktrice willen ernstlich vernachlässigt, eines vegetarischen Blaustrumpfs, der gleichwohl das dazu gehörige Band jedem mäcenisierenden Verehrer gern enthüllt. Die perfekte Untreue droht; schnell entschlossen, in stolzer Erinnerung an Taten jüngerer Tage, springt der Marquis mutig selbst in die Bresche. Nach Husarenart fegt er den Schwiegersohn, den entscheidenden Scheck in der Hand, fegt er einen zweiten Konkurrenten, der ihm eine Herausforderung hinterläßt, aus dem Redaktionslokal, wandelt den trivialen Platz mit Krebsen, Champagner und dem Schmuckstein im Etui mit eins in ein Cabinet particulier, und nimmt die Festung ohne Gegenwehr. Reich lohnt sich allen Teilen das Opfer. Rührt es nicht an die höchste Tragik: ein Vater, der für das Glück seiner Kinder das Letzte hingibt! (Eine Art Lear, ein allzubereiter vielleicht, aber immerhin . . .) Jenes Glück, das aus der lückenlosen Erfüllung der schönsten Mannespflicht quillt. Und dieses Letzte . . . Dieses nennen wir ein Schwänchen. Le Chant du Cygne! Die düstere Trauer tapfern Bataillierens, unter der Felix Huguenet — mit neuer Saison ersehnter Zuwachs der Comédie — als Marquis seine Mannheit für tronverlustig auf immer erklärte, am Lendemain, aschgrau, noch grauer im sandfarbigen Hut und Rock, den Stock aus der Tasche, der vieux marcheur, zweites Empire (mon vieux boulevard, mon vieux Paillard) — griff es nicht gleich an jedes Mannesherz, als ob ein napoleonischer Grognard unter dem Lilienbanner den Namen Waterloo

Digitized by Google

durch die Zähne klagte! Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist mehr als ein Schritt. Zum mindesten zehn Stunden Schnellzug bis zur Grenze. Man lache nicht!

Die Sprache des Operntextes

Ernst von Possart

Die Ausführungen des Herrn Caspari sind in hohem Grade beachtenswert. Wenn es an deutschen Bühnen irgendwie zu erzielen ist, die Operntexte fremder Nationen in ihrer Ursprache wiederzugeben, so würde das den Werken zu unbestreitbarem Vorteil gereichen. Wünschenswert wäre es allerdings, wenn auch das Ausland sich zu diesem künstlerisch bedeutsamen Standpunkt bekennen und die Opern deutschen Ursprungs ebenfalls in unsrer Muttersprache zu Gehör bringen wollte.

Adolf Weißmann

Was der Verfasser des anregenden Aufsatzes ‚Die Sprache des Operntextes' beklagt, haben wir alle schon oft empfunden. Daß aber sein Vorschlag durchführbar ist, muß ich bezweifeln. Die deutschen Opernsänger, die außer andern wichtigen Talenten auch Sprachtalent besitzen, sind zu zählen. Die übrigen behandeln die Fremdsprache so individuell, daß man sie nicht versteht. Nehmen wir aber an, sie wäre verständlich, so würde immer noch Tonbildung, Geist und Temperament den Romanen fehlen. Deshalb glaube ich bis zum Beweis des Gegenteils, daß wir hierzulande nur das Allgemeinmenschliche eines musikalischen Kunstwerks herausbringen können. Unter dem Allgemeinmenschlichen verstehe ich gewisse Arien, gewisse Melismen, gewisse dramatische Höhepunkte, die auch in deutscher Umhüllung nicht totzumachen sind. Das Nationale der Oper uns vorzuführen, wird leider die Aufgabe fremder Gastspielensembles bleiben müssen.

Desider Zádor

Ich gebe ohne weiteres zu, daß die italienische Sprache für den Gesang wie geschaffen ist. Allein deshalb können wir doch unsre deutschen Opernhäuser nicht italienisieren, um all die Opern italienischen Ursprungs in ihrer Originalsprache aufzuführen. Woher auch die Zuhörer nehmen, die alle die Bühnensprache der Italiener und Franzosen verstehen! England und Amerika machen aus der Not eine Tugend, wenn sie alle Opern in ihrer Originalsprache aufführen. Ihnen ist jede Sprache, außer der englischen, fremd, und da sie für ihre eigene Sprache weder Oper noch Künstler besitzen, ist es ihnen ganz gleich, ob sie die Sänger deutsch, französisch oder italienisch — nicht verstehen. Daß jede Wirkung verloren geht, und daß es den Sängerdarsteller vollständig aus der Stimmung reißt, wenn seine Sprache nicht verstanden wird, das habe ich in London am eigenen Leibe erfahren. In den ‚Lustigen Weibern', die am Covent Garden deutsch gegeben wurden, wurde während des ganzen Abends nicht gelacht. In dem herrlichen Buffoduett zwischen Falstaff und Fluth (Knüpfer

Digitized by Google

und ich) waren wir ganz verzweifelt darüber, daß jede Pointe spurlos vorüber ging und alles still blieb, wie in einer Kirche. Selbst die wenigen Deutschen, die anwesend waren, wurden von der Mehrheit gleichsam eingeschüchtert und trauten sich nicht zu lachen. Sollen wir es wirklich darauf ankommen lassen, daß man uns von der Bühne herab nicht versteht? Noch dazu heute, wo man in der Oper Handlung, realistische Handlung verlangt! Auch daß in Deutschland die Belcanto-Sänger selten sind, lasse ich nicht gelten. Deutschland besitzt ein geradezu hervorragendes Gesangsmaterial. Wenn nun trotzdem über den Belcanto-Gesang geklagt wird, so liegt das nicht an den Sängern, sondern — an der Legion von Gesangslehrern mit ihren eigenen Methoden. Diesem Treiben müßte ein Riegel vorgeschoben werden: dann stünde es noch weit besser um unsern Gesang. Ich will mich über diesen Punkt nicht näher auslassen; vielleicht bei einer andren Gelegenheit. Es handelt sich ja auch hier um die Sprache des Operntextes. Diese sei nun stets eine solche, daß sie möglichst jeder Zuhörer versteht, und daß sie anderseits dem Sänger vollständig geläufig ist, ganz einerlei, ob es die Originalsprache der Oper ist.

Prometheus und Helios/ von Willy Speyer

Prometheus spricht:

Meine qualvollen Tage den blonden Göttern zerrannen
Unter kristallenem Himmel in gläsern getürmten Palästen.
Helios geruht mit den Pferden zu tändeln und neigt sie zum Westen.
Weh, schon spür' ich das Dunkel die Abendlüfte umspannen.

Deinem gezierten Gebahren und Deinem kindlichen Spiele
Sehe ich lächelnd zu mit gefesseltem Auge und Herzen.
Ach, was ahnst Du im Glanz mit den weißen Händen von Schmerzen
Und von der fernen Befreiung ungeheuerem Ziele!

Helios spricht:

Seht, Prometheus geschmiedet an seines Schicksals Gestein
Wehrt dieses Abends Schatten wie seinen lästigen Tieren.
Während mich ewige Strahlenkränze umzieren,
Kämpft der Dunkele dort mit Nächten und ihrer Pein.

Silberne Stunden mir durch die Finger gleiten
Wie silbernes Wasser, das in den Lüften zerrann.
Ach, wie verbring' ich so leicht im Fluge die leichten Zeiten,
Und wie entzückt mich doch stets mein Licht und mein sanftes Gespann!

Digitized by Google

Rundschau

Grasso

Es fragt sich, ob wir diese Art von romanischem Pathos überhaupt noch vertragen können. Ein Mensch formt Tiraden, in gut abgesetzten Steigerungen, die Zäsuren sorgfältig eingetragen, die Sätze architektonisch übereinander, bis zu einem Gipfelpunkt, an dem irgend etwas Starkes geschieht. Er wirft die zwei Hände, mit denen er redet, jäh auseinander, packt sich an allen möglichen Stellen seines Leibes an, droht, sich zu zerreißen. Zerbricht aber anstatt dessen andre Dinge, setzt sich nieder, weint, vollführt allerhand regellosen Lärm. Da denkt man: Theater, Theater! und will nicht mit. Man muß aber doch erwägen, daß dieser Cavaliere Grasso weit aus dem Süden herkommt, wo sie alle beim Reden mit den Händen werfen und Steigerungen absetzen. Ihnen ist nicht gegeben, Innerlichkeit mit verhaltenen Tönen und ausgesparten Gebärden zu produzieren, wie bei uns geschieht; dafür ist ihre Sprache zu melodisch, ihr Blut zu rasch. Auf den Rhythmen dieser Sprache, dieses Blutes lassen sie sich treiben, wie ihr Temperament es will. Und hat man erst seine willigen Sinne darauf eingestellt, so kann man seine starke Freude dabei finden. Mit dem, was wir (auf den Bühnen) Beseelung nennen, hat es freilich nicht viel zu tun. Darum kann uns hier der Cavaliere Grasso kaum als ein sehr großer Schauspieler erscheinen. Denn die menschliche Weisheit Novellis hat er nicht; auch nicht die durchschauende (und oft zerstörende) Klugheit Zacconis. Er hat nichts als die ansehnliche Hitze seines Volkstums; und tut sich für diese gelegentlich ein Ventil auf, so strömt es wohl glühend her, wie eine Strahlung intensiver Leidenschaftlichkeit. Nur hören sich die Dinge, die auf diesen Höhen der Empfindung ausgetragen werden, bei Grasso kaum wie persönliche Angelegenheiten an. Es bleibt irgend etwas ganz Allgemeines, nicht mit den eigenen Nerven Erfaßtes darin; ein Vortrag, kein Erlebnis. Was vielleicht wieder an der spezifischen Kultur des Volkes liegt, das Erlebnisse (auf dem Theater) nicht anerkennt, solange sie nicht deutlich genug vorgetragen werden. So bleibt man im Ungewissen: ist das ein durchschnittlicher südländischer Schauspieler, der es nur geschickt versteht, seine Art ein wenig zu übertreiben, oder ein Temperament ohne Technik oder gar — was abscheulich wäre! — eine gut gelernte Wildheit? Vor Volksarten, deren innerstes Wesen mir so fremd ist, bin ich immer ein wenig ängstlich und getraue mich nicht, zu unterscheiden, was in ihrer darstellenden Kunst aus dem lebendigen Blute des einzelnen kommt und was mit der Konvention dahergeht, die ja auch einmal Leben war, nur später (wann?) erstarrt. So bleibe die Frage nach der persönlichen Echtheit des Künstlers Grasso hier unentschieden.

Dies bezieht sich auf den großen Lärm seines Temperamentes. Viel unmittelbarer als das rhythmische Gewoge seiner starken Töne und als die aufgeregte Arbeit seiner Fäuste haben mich einzelne stillere Schönheiten seines Spiels angerührt. Er

Digitized by Google

hat manchmal einen Blick von unten her, eine Neigung des stiernackigen Kopfes, eine zitternd hoffnungsloses Zurückweichen, die von ergreifender Wahrheit sind. Bescheidenheit, Güte, Kindlichkeit, Demut der Seele, Kraft, die sich nicht kennt, werden da offenbar. So scheint es, als sei seine Art dem hohen Pathos, das er mit so viel Gewalt hervorbringt, überhaupt ziemlich fremd und wende sich mehr dem Kleinen, Beschränkten, Niedrigen zu; ein Volkstümlicher, der aus der Ruhe geschreckt wurde. Das erweist sich besonders klar in der unbedenklichen Sicherheit, mit der er alles Humoristische und Kleinkomische trifft: das Kauen mit vollen Backen, das mutlose Dasitzen und allerlei andre Derbheiten und Verlegenheiten. Das scheint er ganz mühelos in sich zu finden. Und die Art der andern stimmt damit überein. Wo sie Volk spielen, sind sie ganz echt. Da erst bekommt man die überzeugende große Lust, sie einmal zu Hause, unter ihrem eigenen Himmel, mitten in ihrem eigenen Leben ihre Komödie aufführen zu sehen. Dann weiß man und zweifelt nicht mehr: das ist die Echtheit einer Rasse in lebendiger Nachschaffung, das ist gute Kunst.

Willi Handl

Eine Theater-Tageszeitung

Die Tageszeitung ‚Comoedia', die seit dem ersten Oktober vorigen Jahres in Paris von G. de Pawlowski herausgegeben wird, war im Grunde schon längst in Paris vorhanden. ‚Gaulois', ‚Gil Blas' und ‚Figaro' öffneten ihre Spalten seit Jahren alltäglich den Nachrichten aus dem Bühnenleben und -Treiben. Ausführliche Interviews der Autoren, sogenannte ‚avant-premières' unterrichten die Leser am Vortage der Generalprobe eines neuen Theaterstücks in amüsant-intimer Art über den Autor und sein neues Stück. Man kann es Reklame nennen. Und muß doch zugeben, daß es für Publikum und Kritik, zumal bei Werken von Theaterneulingen, sehr nützlich ist, über die literarische Entwicklung des Autors orientiert zu sein. Die chenesische Mauer, die in Deutschland so häufig den homo novissimus und das sich in seiner Urteilsberechtigung sonnende, im Grunde zumeist recht naive Premierenpublikum mehr oder weniger reinlich scheidet, wird eben durch diese avant-premières niedergelegt. Dann aber ist es durchaus nicht als Reklame abzutun. Die vielerlei divergierenden Meinungen über eine Novität mögen in ihrer Buntscheckigkeit sehr amüsant sein, mögen ein grelles Streiflicht auf die Urteilsfähigkeit der verschiedenen Referenten werfen — dem Autor aber nützen sie, meiner Meinung nach wenig oder gar nicht. Ihm, dem Verfasser, wird sicherlich mehr damit gedient sein, wenn er selbst zunächst seine Absichten entwickelt (ohne deswegen etwa das Stück direkt zu erzählen und dem Publikum die prickelnde Premierenillusion, diese Weihnachtsabendspannung der Premieren, dadurch zu rauben!). In Paris ist eben erreicht, wovon das deutsche Theaterleben noch weit, weit entfernt ist: die innere Gemeinschaft zwischen Autor und Publikum, die freilich eine Kritik des Stückes im strengen, deutschen Sinne so gut wie völlig ausschließt, weil deren Autoren, Kritiker, Schauspieler und Publikum eine einzige große Gemeinde bilden.

Diese Gemeinde nun benötigte eines eigenen täglich erscheinenden Organs, und dies ist ihr in der vorzüglichen und mit größtem, echt theaterfieberischem Enthusiasmus geleiteten Zeitung ‚Comoedia' erstanden. Auch hier in Paris gab es der

Digitized by Google

Zweifler und Spötter beim Erſcheinen des neuen Blattes in Menge, was ja in einer Stadt, in der trotz der zahlloſen Theater und Theaterchen die politiſchen ‚Kammerſpiele‘ die Majorität der Zeitungsleſer mindeſtens ebenſo ſtark intereſſieren, wie in Deutſchland — was in einer ſolchen eminent politiſchen Stadt wie Paris nicht überraſchen kann. Sie alle ſagten ‚Comoedia‘ einen frühen Tod voraus. Und doch lebt ‚Comoedia‘, beginnt ſoeben friſch und fröhlich ihr zweites Erſcheinungsjahr und erfreut alltäglich durch die Mühelosigkeit ihrer Stoffwahl und ihrer Dispoſition. Die Premieren in den Theatern werden natürlich ſehr ausführlich beſprochen, wobei die Teilung der Kritik in Beſprechung des Stückes, der Darſtellung und der Inſzenierung durch drei verſchiedene Kritiker unſerm deutſchen Empfinden zwar widerſtrebt, aber der Liebe des pariſer Theaterpublikums ‚zur Sache‘ das ſchönſte Zeugnis ausſtellt. Der ‚Leitartikel‘ iſt entweder eine Novelle oder eine Humoreske aus dem Theaterleben, oder er behandelt ‚Erinnerungen aus alter Zeit‘, oder er enthält die Beſprechung einer aktuellen Frage oder er gibt irgend eine Anregung. Die kleinen Geſchichtchen, die ſogenannten ‚échos‘, bringen neben Kuliſſenanekdoten doch auch intereſſante hiſtoriſche und perſönliche Miſzellen. Ein großer Raum wird den Schauſpielermonographien gewidmet und eine beſonders originelle Idee ſind die täglichen Referate über die ſtaatlich ſubventionierten Theater, ‚Opera‘ und ‚Komiſche Oper‘, ‚Théâtre français‘ und ‚Odeon‘. ‚Comoedia‘ geht da von dem gewiß ſehr idealen Standpunkt aus, daß diejenigen Theater, die gewiſſermaßen den franzöſiſchen Staat in Kunſtdingen repräſentieren, auch die Pflicht und Schuldigkeit haben, nicht nur gute ‚Generalproben‘ und Premieren, ſondern ebenſo trefflich ausgefeilte Reportoirevorſtellungen zu veranſtalten. Dieſer Gedanke wäre in ſeiner Grundlage wohl auch für Deutſchland zur Nachahmung zu empfehlen. Zum mindeſtens ſollte man bei uns nicht mehr ein altes Stück nur dann ſich wieder einmal anhören, wenn ein Gaſt auftritt, ſondern man ſollte auch dafür Sorge tragen, daß die Disziplin der laufenden Aufführungen bei dem allabendlichen Spiel nicht gelockert werde, und etwa ſo ganz unvermutet einmal die dreißigſte Vorſtellung einer Novität beſprechen. Dem Autor wie den Schauſpielern würde damit häufig ein Gefallen erwieſen. Daß ‚Comoedia‘ illuſtriert, und zwar in Anbetracht der zur Reproduktion verfügbaren Zeit vorzüglich illuſtriert iſt, verſteht ſich bei einer modernen, weltſtädtiſchen Tageszeitung von ſelbſt. Neben den Illuſtrationen der Tagesereigniſſe fehlen da auch die Reproduktionen alter Theaterſtiche nicht. Im Feuilleton werden neben dem fortlaufenden Roman auch Theaterſtücke veröffentlicht, und der Korreſpondenz aus der Provinz wie dem Auslande iſt breiteſter Spielraum gegönnt! . . . Kurz: ‚Comoedia‘ beweiſt tagtäglich aufs neue die Möglichkeit und die Lebensfähigkeit einer Tageszeitung für die Intereſſen des Schauſpiels und der Oper (die Einbeziehung der Konzerte überſchreitet freilich wohl ſicher den Rahmen des Programms!), und es erſcheint mir perſönlich durchaus nicht unmöglich, daß auch in Deutſchland in abſehbarer Zeit ein ähnlicher Gedanke durchführbar wäre, natürlich in entſprechender Anpaſſung an deutſches Theaterleben und Theaterempfinden.

Arthur Neiſſer

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

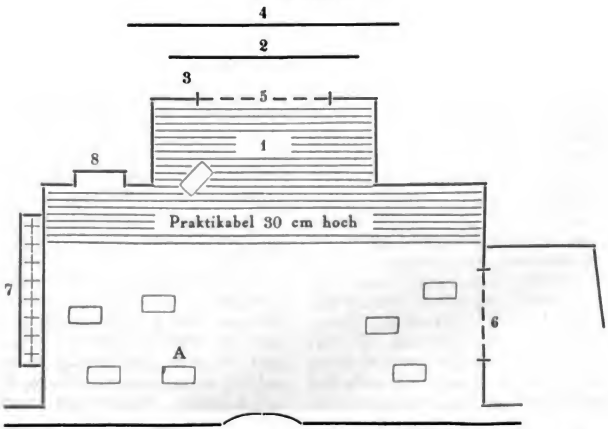
Terakoya (Die Dorfschule)

Ein historisches Trauerspiel aus dem alten Japan nach der Tragödie des Takeda Izumo von Wolfgang von Gersdorff
Verlag und Bühnenvertrieb von Albert Ahn, Cöln
Regieplan nach der Aufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters zu Berlin
Inszenierung von Woldemar Runge
Dekoration nach einem Entwurf von Ernst Stern

Personen

Matsúo — Friedrich Kayßler, Chiyo (sprich: Tschijo) — Gertrud Eysoldt, Genzo (sprich: Gensó) — Paul Abel, Tonámi — Tilla Durieux, Gemba — Bernhard von Jacobi, Kojima (sprich: Kodschima) — Jacob Feldhammer, Sakúma — Hans Zillich, Chimpaku (sprich: Tschimpáku) — Eugen Dumont, Takashima — John Gottowt, Wadagáki — Richard Großmann, Kwan-Shusái. Kotaró, Jwáma, Tokusán, Chóma, Izúmo — Kinder, Sansúke — Ernst Fried
Comparserie: 4 Kriegsknechte, 4 Bauern, 2 Sänftenträger, 3 Kinder
Schauplatz: Das Schulzimmer Genzos in Sergó
Zeit: Das Jahr 902

Dekoration



Die Szene zeigt das Schulzimmer Genzos. Rohe Holzwände, niedrige Decke. Im Hintergrunde eine breite, offene Nische (1), durch die sich über einem

Digitized by Google

niedrigen Bambusgeflecht (2) der Blick jenseits des Weges (3) in die Landschaft verliert. Prospekt (4) mit Fujijama. Eine Schiebetür (5) führt ins Freie. Eine Schiebetür (6) rechts führt zu den Wohnräumen. Links ein großes Fenster (7), nach japanischer Art ein Gitter von sich kreuzenden Holzstäben; die hierdurch entstehenden Oeffnungen mit rauhem japanischen Papier überzogen. In der Hinterwand links eine kleine Nische (8). Der hintere Raum des Zimmers mit der Nische ist um 30 cm erhöht, so daß man aus dem Zimmer auf die Straße hinuntertritt.

Möbel.

Neun niedrige Schreibpulte für die Kinder. Es sind dies etwa 35 cm hohe und 70 cm lange, schmale Bänke, vor denen die Kinder beim Schreiben kauern. Vor dem Verlassen des Zimmers stellen die Kinder die Pulte links in der Ecke übereinander auf. Nur Pult A bleibt stehen, damit Mastuo das Kästchen mit des Prinzen Kopf und später Genzos Schwert darauflegen kann. Der Fußboden ist mit Strohmatten bedeckt. Sonst befinden sich keinerlei Möbel in dem Raum. Die Japaner setzen sich auf den Fußboden, und zwar knieen sie bei einwärts gestellten Füßen und geschlossenen Knieen auf den Boden nieder und lassen sich auf die Hacken herunter.

Requisiten.

Schreibhefte und Tuschkästen mit Pinseln für die Kinder. An der rechten Wand hinten ein mit Schriftzeichen bedecktes Rollbild (Schreibvorlage). Chijo bringt in einem Taschentuch Süßigkeiten mit, die Tonami an die Kinder verteilt. Für Chijo ein kleiner Fächer. Eine Sänfte, in der Matsuo gebracht wird. Ein viereckiges schwarzlackiertes Kästchen mit Deckel zum Aufklappen. Ein viereckiger Kindersarg, mit weißer Leinwand verhüllt, auf einer Tragbahre. Keine Blumen.

Beleuchtung

Heller Tag. Hinter dem Fenster stehen Bäume, die ihren Schatten auf das Papier werfen. Zum Schluß des Stückes geht die Sonne unter, so daß die letzten Szenen in der Dämmerung spielen.

Masken und Kostüme.

Sämtliche Männer bartlos.

Matsuo trägt halblanges, strähniges Haar, das von einem weißen Band nach obenhin abgeteilt wird und in Büscheln über das Band herunterhängt. Schwarze Socken, Sandalen, sehr weite lange Hosen, ein langes Untergewand, das von einem breiten seidenen Gürtel zusammengehalten wird. In dem Gürtel steckt ein kurzes Schwert, schräg vor dem Körper. An der Seite ein langes Schwert. Ein prächtig reiches Obergewand.

Genzo trägt ganz glatt von allen Seiten hinaufgekämmtes Haar, das auf dem Kopfe in einem festen kleinen Knoten zusammengebunden ist. Zehen-Socken, Sandalen, Kimono, Schwert.

Gemba: gamaschenartige Bekleidung der Schienbeine, buntfarbiges Untergewand und Pumphosen, Brustpanzer, Halskragen, Helm, kurzes und langes Schwert wie Matsuo.

Die Krieger ähnlich wie Gemba, die vier Statisten mit Hellebarden. Groteskmartialisches Aussehen.

Die Bauern mit kurzen, struppigen Haaren, offenen Kitteln, Strohmänteln, Sandalen mit Lappen über die langen Hosen hinaufgebunden.

Die Kinder sind teils barfuß, teils tragen sie Socken, Kimonos und breite japanische Gürtel mit der Schleife hinten. Die strähnigen Haare hängen an den Seiten halblang gerade herunter, oben auf dem Kopf sind sie zu einem Schopf zusammengebunden.

Digitized by Google

Chijo trägt einen sehr reichen, golddurchwirkten Kimono; ihr Sohn Kotaro ist besser als die übrigen Kinder gekleidet.

Tonami hat einen schwarzseidenen Kimono.

Beide Frauen tragen die bekannte japanische Frisur mit vielen Haarnadeln und einer kleinen seidenen Quaste an der Seite.

* * *

Juristischer Briefkasten

R. F. 24. Ob ein Schadenersatzprozeß aussichtsvoll ist, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Allerdings soll der Agent — das besagt eine für diesen Stand geltende Polizeiverordnung — für keinen Direktor engagieren, der die Konzession noch nicht erhalten hat. Tut er es doch, so kann nur gewerberechtlich gegen ihn vorgegangen werden. Es kann in solchem Verstoß eine Unzuverlässigkeit des Agenten gesehen werden, die unter Umständen zur Konzessionsentziehung führt, insbesondere bei Wiederholungen. Jedenfalls möchte ich für Sie die Möglichkeit, mit einem Schadenersatzprozeß durchzudringen, verneinen.

J. M. Unzweifelhaft haben Sie Anspruch auf Gage für die beiden Tage, an denen Sie über den Monat hinaus gespielt haben. Wenn der Vertrag am dritten Oktober gelöst worden ist, und zwar im beiderseitigen Einverständnis, so ist die Gage sofort fällig. Der Direktor darf Sie nicht auf den allgemein üblichen Zahlungstag, also bis zum sechzehnten, vertrösten.

O. B. An sich gilt das, was unter Chiffre R. F. 24 gesagt ist. In Ihrem Falle ist aber die Sache für Sie noch ungünstiger. Sie wußten, daß der Direktor die Konzession nicht hatte. Das geht aus dem handschriftlich zugesetzten Paragraphen hervor. Wenn sich nun ein neues Engagement für Sie bietet, das Ihnen viel aussichtsvoller und sicherer erscheint, so können Sie nicht kündigen oder vom Vertrage zurücktreten. Sie haben sich dem Direktor gegenüber gebunden. Er hätte zurücktreten können, wenn er die Konzession nicht erhalten hätte. Er hat sie aber, wie Sie gelesen haben werden, inzwischen erhalten. Sie können und konnten nicht kündigen. Meines Erachtens liegt auf Ihrer Seite Kontraktbruch vor.

Annahmen

Henri Bernstein: Israel, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Max Burckhard: Die verflixten Frauenzimmer, Komödie. Deutsches Volkstheater.

Curt Kraatz: O diese Leutnants! Lustspiel. Wiesbaden, Hoftheater.

Gustav Hochstetter: Das starre System, Lustspiel. Mannheim, Hoftheater.

Octave Mirbeau: Le foyer, Komödie. Berlin, Deutsches Theater.

André Picard: Der Held des Tages, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Eduard Stucken: Gawân, Schauspiel. Berlin, Deutsches Theater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

2. 10. Fritz von Briesen: Die Sandbüchse, Schauspiel; Der Fremde, Ein Akt. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

3. 10. Johannes Wralow: Das Gastmahl zu Pavia, Dramatisches Gedicht. Coburg, Hoftheater.

4. 10. Marie Madeleine: Die Cousine, Schwank. Stuttgart, Königliches Wilhelma-Theater.

9. 10. Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

9. 10. Gustav Wied: Erotik, Satyrischer Schwank; Das Erinnerungsfest, Ein Akt in vier Zimmern. Berlin, Berliner Theater.

3. in fremden Sprachen

Jerome K. Jerome: Die Erscheinung der Hinterstube im dritten Stockwerk, Mysterienstück. London, St. James-Theater.

Digitized by Google

Paul Bourget: Der Heimatsmüde, Schauspiel. Paris. Renaissance.

André Rivoire: Der König Dagobert, Verslustspiel. Paris. Théâtre français.

Neue Bücher

Dramen

Hugo Bail: Der Streik, Drama. Dresden, E. Pierson. 160 S. M. 2,50.

W. von Busbach: Der Bettler von Sankt Annen, Schauspiel. Aachen, Martinus-Verlag. 46 S. M. 1,25.

Richard Friede: Ostern, Schauspiel. Leipzig, Otto Wigand. 71 S. M. 2,—.

Philipp Langmann: Die Prinzessin von Trapezunt, Drama. München, Georg Müller.

Karl Stavenhagen: Im Drachenhorst, Schwank. Mitau, Ferdinand Besthorn. 56 S. M. 1,60.

Zeitschriftenschau

•.•: Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Neue Musikzeitung XXIX, 24.

Wilhelm Altmann: Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethovens? Allgemeine Musikzeitung XXXV, 40.

E. Andro: Kleine Studien zur Opernbarstellung. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 40.

Leo Berg: Die Tragödie des Neides (Stefan Zweigs ‚Tersites'). Literarisches Echo XI, 1.

J. Bernardi: Genossenschaft der Provinzdirektoren und Schauspieler. Bühnenbote IX, 37.

Hans Heinrich Borcherdt: Karl von Holtei und das breslauer Theater. Schlesische Heimatsblätter I, 21.

Albert Borée: Das Extempore. Bühne und Welt XI, 1.

Georges Claretie: Aus der Geschichte des französischen Schauspiels. Deutsche Revue XXXIII, 9./10.

Friedrich von Dippel: Das Tragen der Uniform auf der Bühne. Theatercourier 772.

Carlos Droste: Wagner-Veteranen. Bühne und Welt XI, 1.

Eduard Engel: Das deutsche Drama der Gegenwart. Türmer XI, 1.

Ferdinand Gregori: Ein Kongreß für Theaterästhetik. Kunstwart XXII, 1.

Max Grube: Angelo Neumann. Deutsche Theaterzeitschrift I, 1.

Herbert Hirschberg: Harry Walden. Bühne und Welt XI, 1.

Norbert Jacques: Eine Freiluftaufführung des ‚Götz von Berlichingen'. Rheinlande III, 10.

Otto Kienscherf: Schauspielerkunst — eine Hochschulfrage (Gegen William Mauer). Theatercourier 772.

Adolph Kohut: Christian Dietrich Grabbe und Norbert Burgmüller. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 39.

Kurt Küchler: Gerhart Hauptmann und der Tod. Masken IV, 6.

A. Lohr: Das neue Shakespeare-Evangelium und seine beiden Verkünder. Ueber den Wassern I, 13.

Paul Medenwaldt: Provinzregie. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 40.

Samuel Meisels: Zur Geschichte des jüdischen Theaters. Ost und West VIII. 8./9.

Max Morold: Vom Münchener Künstlertheater. Wage XI, 40.

René Schickele: Oaha. Morgen II, 41.

Schlemihl: Etwas vom Publikum. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 89.

Expeditus Schmidt: Des Dichters Aufgabe nach Ibsens Wort und Erfüllung in Ibsens Werken. Über den Wassern I, 14.

Eugen Zabel: Shakespeares ‚Othello' auf der Bühne. Velhagen und Klasings Monatshefte XXIII, 2.

Zensur

Dem Berliner Theater ist die Aufführung der Komödie ‚Nur ein Traum' von Lothar Schmidt verboten worden.

Todesfälle

27. 9. Anna Grobecker in Althofen bei Klagenfurt. Geboren am 27. 7. 1829 in Breslau. Einst berühmte Soubrette.

4. 10. Otmar Herbert in Coburg. Geboren 1837 in Kesselstadt bei Hanau. Bis 1902 erster Charakterdarsteller des Hoftheaters in Coburg.

Nachrichten

In Lübeck ist ein neues, von Professor Dülfer-Dresden erbautes Stadttheater unter der Direktion Kurtscholz

Digitized by Google

mit Schillers ‚Demetrius' und Goethes ‚Geschwistern' eröffnet worden.

Für Kottbus hat Bernhard Sehring ein Stadttheater erbaut, dessen Direktion Max Berg-Ehlert übernommen und mit ‚Wallensteins Lager' begonnen hat.

In Petersburg ist mit privaten Mitteln ein ständiges deutsches Theater ins Leben gerufen worden, das sich mit einer Aufführung von ‚Minna von Barnhelm' unter der Regie von Leo Connard eingeführt hat.

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller, das Seitenstück zu der pariser Société des auteurs, das seit einem halben Jahr besteht, hat die Errichtung einer Bühnenvertriebsstelle beschlossen, die als Gesellschaft mit beschränkter Haftung ins Leben treten soll. Das Grundkapital von dreißigtausend Mark haben die Verbandsgenossen gezeichnet.

Die Presse

1. Gustav Wied: Erinnerungsfest. Ein Akt in vier Zimmern; Erotik, Satyrischer Schwank in drei Akten. Berliner Theater.

2. Rudolf Lothar: Das Fräulein in Schwarz. Komödie in drei Akten. Neues Schauspielhaus.

Vossische Zeitung

1. Wied ist ein Pfiffikus, ein Verulker, ein Talent ohne die Farbe des Herzens, ein elastisches Etwas oder Nichts, das uns glatt durch die Finger wischt, und selbst wenn er uns noch öfter amüsieren sollte, man wird diesem fast unpersönlichen Fluidum des Lächerlichen, das er auszubreiten weiß, schwerlich irgend eine Anhänglichkeit sichern.

2. Aus einer hübschen vielversprechenden Exposition gerät das Stück immer mehr in die gewandte Theatermache hinein, deren Effekte an die Gutgläubigkeit des Publikums die stärksten Zumutungen stellen.

Lokalanzeiger

1. ‚Erotikhat' einen bedenklichen Stich ins Alberne, und es gehört eine blinde Liebe für den Autor dazu, dem Stück irgend einen besonderen Wert zuzusprechen. Mit dem ‚Erinnerungsfest' steht es noch schlimmer. Es ist eine recht unzarte, vielen vielleicht arg geschmacklos erscheinende Plauderei.

2. ‚Das Fräulein in Schwarz' hat alle Vorzüge eines Theaterstücks, das ein literarisch Vornehmer, ein Kenner des Theaters und doch kein Nachläufer wohlfeiler Effekte geschrieben hat.

Morgenpost

1. Wied ist ein sehr lustiger Kauz, aber es kann auch ihm einmal passieren, daß er ein bischen mit Kitzeln nachhelfen muß, wenn er unbedingt lachen machen will. Oder er muß in die Possentüte greifen.

2. Es ist kein Vorzug des Stückes, daß man alles, was da kommen soll, schon gleich aus den ersten Szenen heraushört. So deutlich, daß nirgends eine Ueberraschung aufkommen kann.

Börsencourier

1. Wir wissen, daß Wied ein undramatischer Dramatiker ist, aber wir schätzten ihn als Ironiker. Nun sahen wir, daß auch seine Ironie lahm sein kann und seine Satire schal.

2. Die handelnden Personen sind die bewährten Roman- und Theatertypen; die Neigung, die Zirkusmoral der ‚verlogenen Philistermoral' gegenüber in eine Glorioie zu kleiden, gehört auch zum ältern Romaninventar; der Szenengang ist durch kluge Berechnung und nicht durch innere Notwendigkeit bestimmt.

Berliner Tageblatt

1. Wied vertraut sich der Methode, einen Satz anzufangen und Gott anheimzustellen, wie er endigen soll, mit einer verwegenen Unschuld an, die auf der Bühne nun einmal riskanter als beim Romanschreiben ist. Er bringt weder Komposition noch Technik mit und verläßt sich völlig auf eine Reihe von szenischen Einfällen, die seinem stillvergnügten Sinn nicht so leicht ausgehen.

2. Lothar hat wieder einmal versucht, den Gegensatz zwischen der bürgerlichen und der freien Kunstwelt zu schildern. Seine Darstellung schießt hüben und drüben übers Ziel hinaus, und besonders seine psychologische Ehrenrettung des Zirkusmilieus verliert sich in solche Uebertreibungen, daß sie schließlich wie eine ungewollte Verhöhnung wirkt.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 43
22. October 1908

Der Golem / von Arthur Holitscher

Eine alte jüdische Legende weiß von einem prager Rabbi zu erzählen, der sich einen Golem, das heißt: einen künstlichen Menschen geschaffen hat und ihn durch ein Amulet, den vierbuchstabigen Namen Gottes, regiert und sich zu jedem Dienste zwingt. Diesen Golem hat Holitscher in den Mittelpunkt seiner ‚Ghettolegende' gestellt, die im Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer, Berlin, erscheinen wird, und von deren drei Aufzügen hier der dritte mitgeteilt wird. Während der Rabbi seinen großen, alttestamentarisch leidenschaftlichen Kampf mit Gott, um Gott kämpft, sehen wir den Golem einen Kampf der Materie zum Seelischen, zum menschlichen Leben, zum Leide und zum Tode kämpfen. Die Liebe zu der Tochter des Rabbis ist in die irdene Gestalt geschlagen wie ein Feuerfunken, der sie zum zweiten Mal schafft und in qualvollem, wütendem Ringen bis an die Grenze des menschlichen Lebens und Fühlens zwingt.

Das Stück spielt im Ghetto einer Mittelstadt Deutschlands, in alter Zeit. Der Schauplatz ist die Diele im Hause des Rabbi. In der Rückwand befindet sich links (vom Zuschauer) das Tor; es ist mit starken Schlössern und Riegeln versehen, eine Querstange lehnt an der Mauer daneben; die Schwelle liegt tiefer als das Straßenniveau. Rechts ist in derselben Wand ein niederes, sehr breites Fenster aus undurchsichtigen Scheiben mit Holzläden davor. Steht das Fenster offen, so sieht man auf einen düstern, winkeligen Platz von mäßiger Größe. Unter dem Fenster läuft eine Bank bis in die rechte Ecke des Raumes, welche stets im Halbdunkel bleibt. Knapp vor dieser Ecke münden die letzten Stufen einer morschen Holztreppe, welche in die Wohngemächer hinaufführt. Weiter vorn rechts ein tiefer Kamin mit vorgebautem Rauchhelm; im Kamin auf Eisenböcken riesige Scheite Buchenholz, sowie verkohlte Strünke. Eine kleine Bank, vorn an der Wand. Ganz vorne rechts ein kaum mannshoher, mit einem auf Ringen gehenden schweren Teppich verhängter Einlaß zur Gebeimkammer des Rabbi, in der ein hochflackerndes Herdfeuer, Gläser, Tierbälge und Musikinstrumente von absonderlichem Bau zu sehen sind. Links steht, an die Mitte der Wand gerückt, ein großes Gestühl aus verräuchertem, geschnitztem Holz; hoher Baldachin; Tintenhorn; auf dem Pult ein mit Eisen-

Digitized by Google

ketten ans Holz befestigter Foliant; davor ein Stundenglas, sowie eine große Menorah — siebenarmiger Leuchter aus Kupfer, in dem sieben gewaltige Wachskerzen stecken. An der dem Zuschauer zugekehrten Seite des Pultes läuft in ganzer Höhe ein breiter Spalt mit verbrannten Rändern, gewellt, wie von einem Blitzschlag, zum Boden nieder, aus dem an dieser Stelle ein faustgroßes Loch herausgebrannt ist. Zwischen dem Gestühl und dem Tor hängt ein metallenes Waschbecken und ein Tuch an der Wand.

Dritter Aufzug

Taube Halbstamm (links hinten beim Tor; sie hat die Hand auf den Riegel gedrückt)

Rabbi Bennahum (vorn in der Mitte der Bühne; leise und hastig): Was stehst du und klammerst dich fest ans Tor? Sind dir die Schritte nicht sicher in meinem Haus, über die Diele? Hast den Weg vergessen? Geh doch, geh dahin und frag sie, warum sie nicht ihrem Vater unter die Augen treten will? Geh doch — hinauf zu ihr!

Taube: Nicht zu Abigail wollt ich kommen, Rabbi!

Rabbi: Was stehst du dann und hast deine Hand auf dem Riegel — damit du kannst auf und hinaus, wenn ich einen Schritt nur zu dir geh?

Taube (kommt näher): Weshalb sollt ich Angst vor dir haben, Rabbi?

Rabbi (zum Gestühl; den Kopf auf die Hände gelegt): So sag mir, was haben die Angst, die dort draußen? Daß sie ausweichen vor meinem Schritt? Haben mir Teppiche vor die Füße gelegt in den Gassenschmutz als einem König und weichen jetzt aus vor mir, so als wär ich behaftet mit Aussatz —

Taube: Rabbi, ihre Hoffnungen sind ihnen aus den Händen weggeschlagen worden —

Rabbi: In großem Bogen weit hinten stehn sie herum um mein Haus, traut sich keiner näher heranzukommen!

Taube: Noch größer wird werden die Leere, noch größer wird werden die Abgeschiedenheit um dich herum!

Rabbi (hebt die Hände): Dein Schöpfer behüte deine Worte, Kind! Was sprichst du? Zu mir bist du gekommen, um das vor meinem Ohr zu sagen?

Taube: Ganz einsam in deinem Haus, ganz einsam wirst du werden — Rabbi! An deinem Abend sollst du nicht allein bleiben und einsam! Dazu bin ich hergekommen!

Rabbi (zu ihr, erfaßt ihre Hände): Dein Wissen, Taube, woher kommt es dir? Wer hat gesprochen zu dir? Hab ich Bericht gegeben — einer sterblichen Seele, von dem, was mir widerfahren ist?

Taube: Nichts ist mir kund, Rabbi!

Rabbi: Die Kinder auf der Gasse schreien es schon, was mir widerfahren ist?

Taube: Nein, o Rabbi! Wie sollt ich wissen, was die Menschen nicht erfahren dürfen?

Digitized by Google

Rabbi: Daß ich einsam bleiben werde — einsam im Haus, in der Welt, daß Abgeschiedenheit sein wird um mich — hast du es nicht gesagt? Wer — wer hat dir eingeflüstert das Schreckliche!

Taube: Rabbi, du selber, du selber hast doch gesprochen zu Ruben: wie du begehrst nach einem Menschen, um nicht allein zu sein mit all der Last, die auf dir liegt!

Rabbi: Also bin ich schwach geworden in meinem Innern, daß ich erzittern muß vor einem Wort, das ein Kind spricht in Unschuld! So wird mir vielleicht hergeschickt das Kind, damit ich soll haben ein unschuldig Herz, um hineinzugießen, was nicht mehr Raum hat in mir und überfließt?

Taube (einen Schritt näher, bleich, mit geschlossenen Augen flüsternd): Rabbi, Großmächtiger, Licht und Blume . . .

Rabbi (seine Hände ergreifen den Leuchter, tasten über die Kerzen weg): Der Engel — dir ist bewußt, Taube? Ach Kind, was rede ich, wie sollte dir das Wissen sein um den Engel? Es ist der Große, der Schwarze, der Schweigende, der die Lebendigen herausreißt aus den Reihen, aus den Häusern, mit seiner Hand — seiner schrecklichen Hand — die hält fest, was sie einmal genommen hat, fest und sicher zwischen ihren Fingern —

Taube (hält sich wankend an der Wand des Gestühls fest): Du hast deine Hände ausgestreckt nach der Hand des Engels, Rabbi?

Rabbi: Das Element, in dem er lebt, der Schweigende, mir hat es gehorcht, das Element! Nur wie ein Hauch brauchte über meine Lippen zu kommen das Wort, und es ist aufgelodert in die Höhe, und der Engel war zur Stelle! Aber ich hab aufgetan meinen Mund und stattgegeben dem Strom meiner Stimme, damit seine Hand soll kraftlos werden und ich kann herauspressen die Seele aus seinem Griff — und ihm zeigen Gewalt gegen Gewalt! Hab ich mich vermessen, daß meine Stimme so gewaltig ertönen soll? Ich hab mich vermessen —

Taube: Schrecklich war deine Stimme zu hören für uns auf dem Markt!

Rabbi: Nie mehr wird sie ertönen, wie sie ertönt ist im Gotteshaus!

Taube: Könnt ich dir geben den Odem aus meiner Brust heraus!

Rabbi: Und ich hab sie erblickt, in der Höhe, die Hand des Engels! Aber sie war nicht gekrampft und die Seele hielt sie nicht zwischen den Fingern — grad ausgestreckt war die Hand und hat gezeigt hieher, nach meinem Haus, und hat sich ausgestreckt, wie um zu greifen, so, als könnte sie's nicht erwarten, herauszureißen ihre Beute, aus meinem Haus heraus!

Taube: Ich hörte, ich hörte dich rufen zu Mardoch, am Wege, Rabbi!

Rabbi: Und ich bin den Weg gegangen — nicht in mein Haus, sondern zum Toten! Ich bin gegangen — zum Toten! (schüttelt das Haupt) statt zum Lebenden — in mein Haus —

Taube: Rabbi, den Weg hättest du nicht gehn sollen!

Rabbi: Heißt es nicht: wo du dein Verderben schauen sollst, dorthin tragen dich deine Füße? Zum Toten bin ich gegangen, und es war nicht

Digitized by Google

der Weg, den ich sollte gehn! Denn wie ich im Haus war, vor dem Toten, da sagte mir der Blick der Mutter: was suchst du hier? Und hinter dem Toten, da war ein Gesicht zu schauen, das war wie der ewige Triumph und schaute mich an, und ich hab erkannt: vergeblich!

Taube: Rabbi, selbst warst du anzusehn wie ein Toter!

Rabbi: Hätt' er mich gefaßt — hätt' er meine Seele herausgerissen — aber nein! Wo war er geblieben, der Schwarze, der Gewaltige, wo war er, derweil ich mich vermessen habe? Was hat sich ereignet, hier, in meinem Haus, derweil ich fort war, und mich vermessen habe? — Mein Kind, mein Kind hab ich nicht erblickt, seit ich zurück bin, dahier in meinem Haus! Taube — hinauf, hinauf geh zu ihr: was kommt sie nicht, was zeigt sie sich ihrem Vater nicht? Und ich hab Angst, laut zu rufen ihren Namen!

Taube: Rabbi, sie hat, was sie vergessen läßt Vater und Welt und alles! Bereit dich, Rabbi, du wirst es nicht weigern können, du wirst verlieren dein Kind!

Rabbi (die Hand auf ihrem Scheitel): Verlieren! Du junges Geschöpf, ein gutes Geschick flüstert dir alle deine Worte ein, daß sie mild klingen und einen andern Sinn bekommen in deinem Mund!

Taube: Rabbi, nicht länger sei zornig auf Ruben! Trauernd sitzt er in der Stub' daheim und schaut hinweg über die Dächer, herüber zu ihrem Fenster hier oben!

Rabbi: Soll ich ihn nun rufen, den Weg zurück, in das Haus, worauf der Fluch liegt, und wonach sich die Hand ausstreckt? Die Tochter des Großen heimzuführen ist er gekommen —

Taube: Groß bist du, Rabbi, weil du verzeihen kannst!

Rabbi: Du Kind, was ist zwischen deinen Augen und mir, daß du mich so siehst, wie dein Herz mich haben möchte? Wo ist die Kraft hingekommen, die mich ausgezeichnet hat vor den andern? Hat sich nicht mein eigener Knecht aufgelehnt gegen mich? Hat sich nicht meine eigene Kraft gekehrt gegen mich, um mich zu zerschlagen?

Taube (auf einmal voll Kraft): Laß ihn ziehn, Rabbi! Er soll gehn von dir, er soll gehn! Nicht wirst du ihn fürder brauchen, bei dir will ich bleiben, will deine Magd sein, schweigend und gehorsam! Er soll gehn, er soll gehn!

Rabbi: Aufgelehnt gegen meine Kraft und ist doch nur — ein Golem! Ist das — meine Hand? Ist das meine Stirn? Und das, das ist doch mein Buch und mein Leuchter, mein Eigentum! Gehorcht mir meine Hand? Und faßt den Leuchter an und zertrümmert meine Stirn, wenn ich nicht will? Wenn ich nicht spreche: du tu dies, tu jenes? Und ein Golem, weh mir, das Geschöpf, von mir gewirkt, durch mich geschaffen, mein, mein — und mir entronnen! (Pause; herausbrechend) Ihn! Engel, ihn will ich in deine Hand pressen, er hat doch Leben, du siehst doch, Leben hat er erhalten, wenn er sich auflehnen kann gegen seinen Schöpfer! Mein

Digitized by Google

Leben iſts, was er erhalten hat — nimm ihn, Engel, nimm das Geſchöpf. Was ſoll ich zahlen mit meinem eigenen Blut? Nicht mein Kind, ihn, ihn reiße heraus aus meinem Hauſe, ihn, den Golem!

Taube: Rabbi, ich fürcht mich! Ich kann nicht deine Stimme ertragen, ich kann deine Augen nicht ertragen! Rabbi, wohin blickſt du! Wie ſoll ich — bei dir ſein — deine Magd — (Sie ſtößt haſtig den Riegel vom Tor zurück, eilt weinend hinaus)

Rabbi (zum Vorhang rechts vorn): Golem!!

Abigail (die Tochter des Rabbis, kommt die Treppe herab, eilt ebenfalls zum Vorhang): Amina!!

Rabbi (will ſie an ſich preſſen): Mein Blut!

Abigail (entwindet ſich ihm, horcht an dem Vorhang): Amina!!

Rabbi: Erblick ich dich! Wo haſt du dich verhalten? Haſt du meinen Ruf nicht vernommen? Ueber die Dächer weg haſt du geblickt? Zum Haus von Ruben haſt du geblickt?

Abigail (ſieht ihn ſtarr an): Auf den Himmel war mein Blick gerichtet, Vater.

Rabbi: Nicht ſollſt du, mein Kind! Was haſt du zu ſuchen, über dir, hoch?

Abigail: Eine Wolke hab ich geſchaut. Ueber dem Gotteshaus hat ſie geſtanden, näher iſt ſie gekommen und näher zu unſerm Haus!

Rabbi: Näher zu unſerm Haus — eine Wolke?

Abigail: Und größer — und größer iſt ſie geworden — im Näherkommen! Da hab ich gefühlt, ich muß herunter, nicht allein darf ich ſein — aber da hab ich die fremde Stimme ſprechen gehört — und wollt auch nicht herunter, und nichts hören! Weiß gar gut die Stimme und was ſie geſprochen hat, und hab doch kein Wort erſpäht —

Rabbi: Eine fremde Stimme haſt du recht vernommen, aber wem hat ſie angehört, die fremde Stimme? Deinem Vater, Kind! Wirſt du dich gewöhnen können an die fremde Stimme von deinem Vater im Haus?

Abigail: Was brauchſt du anzunehmen die Stimme?

Rabbi: Mein Kind, Glück iſt uns widerfahren — Ruben iſt heimgekehrt, du weißt, um dich zu freien, iſt er heimgekehrt. Ein Mann iſt er geworden, erwachſen und aufrecht, er hat den Stolz, und ſein Wert iſt ihm bewußt!

Abigail: Vater, iſt nicht geſagt: dem Großen ſoll angehören das Kind des Großen? Haſt du mir nicht das Wort geſprochen über der Wiegen?

Rabbi: Der Große! Menſchenwort! An der Tür haben ſie mir gelungert um Einlaß, geſtern noch — wo ſind ſie nun geblieben? Ein Kind iſt gekommen, allein, ein Kind! Hätteſt du aus deinem Fenſter herunter geſchaut, du hätteſt die Menſchen erblickt, wie ſie einen Bogen machen, um das Haus des Großen — aber zum Himmel hinauf war dein Blick gerichtet! Ueber dich! — Mein Blut — wenn du auf den Himmel geſchaut

Digitized by Google

haſt und dort erblickt haſt die Wolke — verlaſſen ſollſt du das Haus, darüber die Wolke ſteht, und darin die Stimme nicht mehr darf laut erhoben werden! Das Haus deines Vaters, darin die Hand hält niedergepreßt die Luft im Zorn! Verlaſſen ſollſt du das Haus — ſieh her, dein Vater butet, dein Vater erniedrigt ſich vor dir!

Abigail: Nicht ſollſt du, Vater! Ich will ja gehorchen, ich will ja ziehen aus dem Haus, was hättest du für ein Kind an mir — wegziehen will ich mit mir den Fluch über deinem Haus, weg von dir!

Rabbi: Mein Kind, meines!! Mit ihren ſchwachen Kräften will ſie vollbringen ſolches!

Abigail: Wem ſoll angehören das Kind des Großen? Rabbi, damit der Zorn ſoll geſühnt ſein und weggezogen der Fluch, ſo will ich angehören dem letzten Knecht. So gib mich deinem Knecht Amina!

Rabbi: Was redeſt du?

Abigail: Willig ſollſt du, wegen des Zorns!

Rabbi: Dem Golem! Dem Golem willſt du angehören!!

Abigail: Nicht ruf den Namen zum Schimpf! Amina ſag zu ihm!

Amina (tritt aus der Vorhangtür)

Rabbi: Wen beſchimpft der Name? Wüßteſt du — mich! (Auf Amina zu) An den Brunn mit dir, ſtehn leer die Eimer! In Speicher, Holz geholt!

Abigail (zu Amina): Nicht mehr ſollſt du: Golem gerufen werden! Auf deinen Namen ſollſt du hören, Amina! Süß iſt mir der Klang im Ohr!

Rabbi: Amina! Sein Name! Kehr um das Wort und über dich falle es, was es hat mit ſeinem Namen, den ich ihm hab gegeben, du Kind ohne Verſtand!

Abigail: Wohl weiß ich es, er iſt nicht wie die andern! Warum? Er hat keinen Gott!

Rabbi: Mit ſeinem Namen, wie könnt's geſchehn, daß er käme zu Gott?

Abigail: Alle Bücher haſt du! Wirken kannſt du es, daß er frei wird! Du wirſt ihm Gott geben, und er wird ſein wie die andern! An ſeiner Bruſt das Amulett, gelernt hat er den Namen des Höchſten, ausgeſprochen hat er ihn!

Rabbi: Ueber deine Lippen iſt gekommen —

Abigail: Was blickſt du ſo voll Wut auf Amina, Vater? Warum ſollt er nicht ausſprechen — den Namen? Vater, du zürnſt, weil ein Geſchöpf Gott will kennen — der über dir iſt und uns allen?

Amina (hat den Rabbi angeſtarrt; weicht zurück, hält die Arme über der Bruſt gekreuzt; zu Abigail): Mein! Mein! Seine Augen auf meiner Bruſt, ſeine Hände auf meiner Bruſt — und nicht drückt die Schnur mehr und das rote Blatt nimmer — auf meiner Bruſt — und nichts mehr!

Rabbi: Recht geſagt: nicht Tod und nicht Schlaf, wenn meine Hand

Digitized by Google

deine Bruſt berührt — ein Nichts! Weniger als ein Leichnam! Deinen Odem zieh ich ein durch meinen Mund in meine Bruſt zurück — brauche kaum die Lippen voneinander zu tun! Mein Eigen biſt du!

Abigail (ihre Hand ſchützend auf Aminas Bruſt gelegt): Nicht ſtrecke deine Hand aus gegen ihn!

Rabbi: Sie hat ihn gewirkt, ſie hat ihn erſchaffen und geformt, dieſe meine Hand! Wegſtreichen zurück ins Nichts könnte ſie ihn, wenn ſo wäre der Wille — (leiſer) aber da iſt eine andre Hand, die ſich ausſtreckt nach ihm!

Amina (zu Abigail): Weich iſt deine Hand, ſanft, nicht reißt ſie weg, ſondern ſtreichelt! Deine Hand iſt Sabbat!

Rabbi: Keinen Sabbat und keinen Sonntag! Die Tage des Menſchen ſind dir nicht beſtimmt! Wer hat dich gelehrt zu ſprechen, wie du ſprichſt?

Abigail: Ich! Durch mich hat er die Sprache bekommen! Weil ich ihn lieb habe in meinem Herzen! Weil ich Liebe habe —

Amina: Deine Hand iſt warm — meine auch! Warm aus deinem Herzen herauf, aus meinem auch! (Führt ihre Hand an ſeinen Mund) Leben, ſagen alle Menſchen, Leben, Leben, aber wenn ich Leben ſagen will — ſchauen alle weg von mir! Du ſagſt: Tier — du Tier! Aber die Tiere ſind anders, und nicht wie ich!

Abigail (ſchluchzt auf vor Mitleid und ſinkt vor Amina nieder)

Rabbi: Ein Weſen, nicht wie die Weſen ſind! Und Leben, nicht wie das Leben der Weſen! Die Gliedmaßen, nicht das Fundament! Was klagſt du, daß ich dich hineingeſtellt habe in die Welt der Menſchen als ein Geſchöpf für dich allein? Weiſer Richter, was ſind wir, die wir mitbekommen haben den Fluch von den Eltern hinüber zu den Nachkommen, im Blut innen? Und die Qual zum Erbteil und aufgehäuft Leid und Schmerz und Unraſt — und in dir iſt es ſtill und nichts von Vergangenem und nichts, was zukünftig werden will, und was nicht läßt zur Ruhe kommen das Innere?

Amina: Ein Menſch ſein wie die andern! Freude fühlen! Ein Menſch!

Rabbi: Was aus dir ſpricht, endlich wirds mir kund und klar! Das — die Meinung? Aus allem, was da böſe war — (ſchlägt ſich an die Bruſt) aus allem, was da wollte über den eigenen Kopf höher hinauf, und höher als ein Menſch langen kann mit ſeinem Willen hoch — aus alldem biſt du erſchaffen! Und wenn nichts mehr ſollt übrig bleiben von dem — (ſich auf Bruſt, Stirn und Mund ſchlagend) und dem und dem — nimm auf! (Gebärde, als würfe er aus ſich heraus und in Amina hinein) Nimm auf! Aus dem Schöpfer ins Geſchöpf! Werde gewaltig an Kraft, wachſe an Kraft, damit aus mir getilgt ſein ſoll alles, alles mit einem Schlag, wenn ich dich hingebe — ihm, der dich will!

Amina (windet und krümmt ſich, ſtöhnend, beißt ſeine Fauſt, Gebärde, als riſſe er Ketten entzwei)

Digitized by Google

Abigail (sich aufrichtend, sehr ruhig): Was fehlt ihm dazu, daß er ein Mensch werde?

Rabbi: Was mir fehlt zum Gott.

Abigail: Die Menschen haben gesagt: du bist mehr als die Menschen sind.

Rabbi: Weniger bin ich geworden, als die Menschen sind!

Abigail (wie bellsehend): Weniger — ja — weil du deinem Kind nicht schaffen kannst — die Liebe — die ihm fehlt — zum Leben!

Rabbi (zitternd): Hab ich dich nicht genug geliebt, mein Blut?

Amina (bewegt sich, als wollte er zu Abigail; leise): Pmela —

Abigail (streckt die Hände nach ihm aus, sehnsüchtig und abwehrend zugleich): Amina! (Leise die Treppe hinauf und ab)

Amina (mit dem Rabbi allein, krümmt sich zusammen, aber es ist nicht mehr Unterwürfigkeit, sondern gesammelte Gewalt. — Er schleicht zum Vorhang, dann zur Treppe, die Blicke auf dem Boden)

Rabbi: In die Erde willst du versinken? Ist nicht in der Erde dein Platz! Die Gnade soll dir geschehen, deinen Weg zurück sollst du finden — zu den Elementen! (Als Amina vor dem Vorhang ist) Wohin? Eine Mauer! (Als er vor der Treppe ist) Und dort — dein Abgrund! (Man hört oben Abigail leise singen; während des Folgenden wird der Gesang lauter und lauter)

Amina (bleibt stillstehn): Oben — höre!

Rabbi (blickt empor): Gelobt! Was ein schweres Gewicht wälzt sich ab von mir! Hab nicht gefühlt bei ihren Worten, daß ein Kind sie spricht, das weint in einem Augenblick, singt im andern! Sing dir frei das Herz, mein Blut, mein Junges! Gelobt! Du aber — was horchst du hin? Dein Totengesang wird dir gesungen!

Amina (zwischen Angst und eifernder Wut): Bei ihr sein, beistehn ihr, oben — bei ihr sein!

Rabbi (betrachtet ihn): Wahrhaftig, gelobt auch dafür: daß mir noch einmal mein Werk zu sehn beschieden ist! Geschaffen aus der Kraft des Sterblichen. Daß ich darf sehn die Regung — daß mir ist vor Augen mein Werk, wie ich es noch nie geschaut habe!

Amina: Sein bei ihr — sein wie Ruben, sein wie die, so ziehen mit Gesang! Fühlen! Freude fühlen! Ein Mensch sein! Ich will!

Rabbi: Es war die Absicht: dienen sollt er mir, und nachher, wenn getan der Dienst, mir liegen vor den Füßen wie ein tot Werkzeug, ein Hammer, ein Stab — aber da war mehr Gewalt lebendig in mir drinnen: Gerechter, wie gewaltig war ich, daß ich ihm so viel hab gegeben! Gelobt auch für den Schmerz, daß ich das erkennen muß! Daß mir gezeigt ist vor Augen, wie viel ich hingeben muß! Gelobt!

Amina (zwischen durch die Worte des Rabbis): Ein Mensch sein! Ein Mensch! Ich will! Ich will! (Als erinnere er sich plötzlich, ausbrechend): Du sollst! Hab gesagt — Vater! Zu dir hab ich Vater gesagt: Du — du sollst! Ein Mensch will ich sein — du sollst!! (Draußen

Digitized by Google

wirds jählings dunkel. Man hört undeutliches Gemurmel, darauf einzelne Rufe)

Rabbi: An der Zeit iſts.

Amina: Deine Augen ſind auf meiner Bruſt! Deine Hand kommt zu meiner Bruſt! (Kreuzt ſeine Arme auf der Bruſt) Nicht wegreißen das Blatt von mir! Nicht weg! Geben ſollſt du mir! Geben! Vater!

Rabbi (einen Schritt vor Amina innehaltend): Beweinen werde ich dies mein Werk! Nicht um mich werd ich weinen — keine Träne, kein Seufzer um deswillen, daß ich ſo groß geweſen bin! Um ihn werde ich weinen und trauern! Nicht als einer, der hingeht und wirft mit eigener Hand ſein Hab ins tiefe Meer — ſondern als einer, dem genommen worden iſt das Liebſte! Ich werd weinen um dich, wie um einen Menſchen! Was du werden willſt, das biſt du geworden — weil ich weinen werde um dich! (Er ſchreitet, mit beſchwörend erhobener Hand, auf Amina zu)

Rufe (hinter dem Fenſter, das Fenſter wird von außen eingedrückt): Eine Wolke ſteht über deinem Haus, Rabbi! Eine Wolke über deinem Haus!

Amina (weicht vor dem Rabbi zurück): Du willſt mir nicht geben — zum Menſchen! Du willſt wegreißen mich — ins Nichts! (Er bückt ſich, ergreift ein rieſiges Holzſcheit vom Kamin und ſchwingt es über des Rabbis Kopf, um ihn zu zerſchmettern. Im ſelben Augenblick ertönt draußen gellendes Geſchrei; es wird plötzlich hell, man ſieht hinter dem Fenſter aus der Höhe einen Körper niederfallen. — Darauf Stille. — Das Scheit fällt polternd aus Aminas Händen. —)

Rufe (hinter dem Fenſter): Gegriffen, heraus, heraus gegriffen! Gepackt, geſtoßen, hinunter! Weh!

Rabbi (iſt an das Geſtühl zurückgetaumelt, hält ſich an dem Buch feſt)

Amina (mit einem unterdrückten, gedehnten Schrei zum Tor, auf die Gaſſe, vor das Fenſter. Er kehrt ſogleich, mit Abigails Leiche auf den Armen, zurück, legt ſie rechts vorn auf den Boden, ſtarrt ihr kniend in Geſicht. Ein dünnes Blutgerieſel von der Stirne über die Wange Abigails)

Das Ghettovolk (drängt ſich im Tor und auf der Gaſſe hinter dem Fenſter. Es ſind unter ihnen Krüppel, Schriftgelehrte, Schüler und Weiber): Hinuntergeſtoßen aus dem Fenſter! Geſungen hat das Kind, beim Lehnen geſungen! Aus dem Fenſter heraus und hinunter!

Die hinter dem Fenſter: Lebt das Kind?

Die im Haus (leiſer): Tot liegt das Kind!

Die hinter dem Fenſter: Sein eigen Kind, ſein eigen Kind hat er nicht gerettet!

Die im Haus (leiſer): Zwei Schläge! Zwei Schläge an Bennahums Tor!

Amina (hat ſich das Wams vom Leibe geriſſen, ſo daß das offene Hemd mit dem roten Amulett auf der bloßen Bruſt ſichtbar wird. Er hat das Wams zuſammengelegt und es der Leiche unter den Kopf geſchoben)

Digitized by Google

Rabbi (ist im Gefühl ganz zusammengesunken)

Die hinter dem Fenster: Die Wolke ist fort! Zerstoben in nichts! Hell ist es geworden über dem Haus!

Die im Haus (murmelnd, im Wechselgespräch): Seht den Rabbi! Seht den Rabbi! — Was ist geworden aus dem Stolz von Israel? Ein alter Mann ist er geworden im Augenblick! — Hab ich nicht gesagt: erst die hohe Stufe, dann der tiefe Fall? Hab ich nicht gesagt: bewein die Toten nicht? — Seht, das Messer ist schon scharf über ihm! — Wie ein Krüppel ist er, so elend! — Weh, wenn er geworden ist, wie einer aus uns! — Weh uns!

Die hinter dem Fenster (wenden sich nach der Gasse): Ehrwürdiger! Ehrwürdiger!

Die im Haus (machen Platz): Ehrwürdiger! — Was ein Unglück über die Gemeinde! — Sprich zu ihm! Red zu ihm! Ruf ihn an!

Der Älteste der Gemeinde (kommt langsam nach vorn): Gott soll vor meinen Worten sein! Bin ich gekommen, zu stören den Schmerz?

Die Jüngsten unter den Schülern (umringen ihn): Aufrichten soll er sich! Den Kopf soll er in die Höhe heben! Jetzt, wo alles auf ihm drückt, soll er aufrecht stehn, groß!

Der Älteste: Was redet ihr! Sind wir Christen! Haben wir einen Gekreuzigten zum Gott? Alles oder nichts, so sind wir aus dem Volk der Juden!

Ruben Halbstamm (drängt sich, von der Gasse kommend, nach vorn): Blümchen! Schönchen! Mein Gütelchen, mein Alles!

Taube: (folgt ihm; als sie Abigail erblickt, wirft sie sich mit einem Aufschrei zurück und klammert sich an den Ältesten)

Ruben (kniet vor Abigail nieder, Amina gegenüber, das Gesicht gegen den Zuschauer): Durch das Tor bin ich, über die Schwelle bin ich zu dir! Kind, Abigail, hörst du mich nicht? Zu deinem Fenster hinüber war mein Blick; warum hast du nicht hinüber geschaut, über die Dächer, zu mir, wie du's versprochen hast.

Das Ghettovolk (nun insgesamt im Haus, spricht in charakteristischem Tonfall das Totengebet)

Ruben: Recht hab ich zu spüren gekriegt den Huf, hat mich getreten mitten ins Herz hinein! Und der Neumond am Himmel, gelenkt hat er mein Leben, daß es mir verdorben ist! Wo ist jetzt hin, was du zu mir gesprochen hast — was sind offen deine Augen, wenn sie mich nicht anschauen in Liebe?

Amina (erhebt sich halb; stark): Nicht dich! Mich!

Ghettovolk (verstummt)

Ruben (reißt sich das Gewand entzwei; spricht nach jedem Riß): Für die Braut! Für die Versprochene von den Vätern! Für die Geliebte! (Schlägt sich an die Brust) Für dich, weil du mich geliebt hast in deinem Herzen!

Digitized by Google

Amina: Nicht dich! Mich!

Ghettovolk: Den Golem! Sein eigenes Kind! Den Golem!

Ruben (hat Abigails Hand erfaßt und auf seinen Scheitel gelegt; er schlägt seinen Kopf an den Boden, so daß die Hand von seinem Haar gleitet): Gesprochen hab ich zu dir: ich will sterben! Das Wort: Tod, hab ich auf meine Lippen genommen — zur Lust! Nicht dazu, daß einer sollt da liegen, kalt, blutig und ohne Regung — Blümchen! Nimmer, nimmer wird sie mich hören! Den Stein der Heimat hab ich geküßt in der Nacht, was ist mir jetzt die Heimat? Gestählt hab ich meine Arme, sie sollten Kraft haben zu meinem Willen, was ist mir jetzt Kraft, was ist mir Willen? Bestehen wollt ich im Rat der Männer, was ist mir jetzt der Rat, was ist mir noch das Leben? Was bleibt für mich in der Welt übrig? Leid, Leid, das bleibt für mich — ei, wie brennt es mich hier innen!

Amina (hat ihm zugehört; sieht ihn, dann die andern ringsum an; leise): Leid? Leid? (Preßt beide Hände an das Herz und neigt seinen Kopf horchend nieder. Dann, kopfschüttelnd): Leid?

Ruben (fast ruhig vor unerträglichem Schmerz): Blümchen, wie soll ich da sein im Leben, wach auf, was tust du mir an —

Amina (springt auf): Ich will nicht! Leiden — ein Mensch sein — leiden, leiden! (Lacht lange und grell, wie sich befreiend durch das Gelächter) Ein Mensch! Ich will nicht! (Er reißt mit beiden Händen das Amulett samt der Schnur von seiner Brust und bricht an Abigails Seite zusammen, nicht wie ein Mensch, sondern wie eine Masse zusammenstürzt. — Das rote Pergamentblatt fällt neben Abigail nieder)

Ruben (springt auf. Mit einem Blick auf Amina schlägt er sich zum Ghettovolk zurück. Alle unter halblauten Rufen fluchtartig drängend zum Tor hinaus)

Der Älteste und Taube (sind allein beim Rabbi geblieben)

Der Älteste (laut): Bennahum!

Rabbi (schweigt)

Der Älteste: Bennahum! Die heiligen Vorschriften! Du versündigst dich! Hörst du meine Stimme nicht, Bennahum?

Rabbi (schweigt)

Der Älteste: Das Wasser wegschütten, den Leichnam kleiden mußt du! Ich bleibe bei dir! Ich helfe dir!

Rabbi (schüttelt heftig den Kopf)

Der Älteste (erhebt die Hände, ihre Flächen dem Rabbi zugekehrt. Leise) So such, ob Er dir helfen wird. (Ab)

Rabbi (nach einer Weile; er blickt auf, als suche er im Leeren): Fort das Kind, fort der Knecht. Hab sie nicht gern fortgelassen, hab sie auch nicht gehalten. Still ists im Haus.

Taube (ist unhörbar zu Abigail, ist niedergekniet und hat ihr die Augen zugedrückt. Sehr leise): In Ruh, Blümchen. Werd treu sein. Werd bleiben.

Digitized by Google

Rabbi (wie ein Blinder einen Schritt nach vorn): Eins lebt! Ein Lebendes iſt geblieben hier!

Taube (glättet Abigails Kleid, legt Abigails Hände auf ihrer Bruſt zuſammen. Dabei fällt ihr das Amulett in die Hände. Sie ſpringt auf und wirft es in weitem Bogen von ſich): Das Amulett — vom Golem — verbrannt hat es mich, Rabbi!! (Sie ſchlägt die Hände vor den Mund, es ſchüttelt ſie, ſie wankt zum Tor, das Tor fällt ins Schloß hinter ihr. — Dämmerung. —)

Rabbi (ſteht eine Weile da, den Kopf tief auf die Bruſt geſenkt): Von Anfang her — ſtand es geſchrieben. Gebenedeit der Richter um ſeinen Willen. (Er rafft ſich auf, als müſſe er die Glieder gewaltſam befreien, geht zum Tor, legt das Eiſen vor, in die Kammer, aus der er Folianten und Rollen herausholt, wie auch ein zuſammengelegtes Tuch, den Totenmantel. Vom Pult des Geſtühls reißt er mit großer Gewalt das Buch aus ſeinen Ketten heraus, bettet Buch, Folianten und Rollen zwiſchen den beiden Körpern auf dem Boden und breitet den Totenmantel über alles. Er zündet den ſiebenarmigen Leuchter an und ſtellt ihn auf die Erde, zu Häupten der Leiche hin. Er bleibt ſodann ruhig ſtehn, mit erhobenem Kopf; die Kerzen beleuchten ihm Bruſt und Bart) Wer biſt du? Wie biſt du genannt? Sind mir entſchwunden alle deine Namen — alle — bis auf einen: Der Starke biſt du! Der Starke biſt du! Gebenedeit! Auch dafür, daß du mir zu ſtark biſt, auch dafür gebenedeit, gebenedeit!

(Vorhang)

Ueber Gerüche/ von Peter Altenberg

Frauen ſind enorm impreſſionabel, ſie nehmen ſo leicht die Gerüche ihrer Umgebung an! War ſie in der Milchkammer, ſo riecht ſie noch ſtundenlang nach Milch, ihre Hände, ihre Haare, ihr ganzer Leib — — —. War ſie auf dem Gemüſemarkte, ſo riecht ſie noch ſtundenlang nach allen Gemüſen, wie Kräuterſuppe — — —. Im Garten riecht ſie nach Flieder oder Linde, oder überhaupt nach Garten — — —. Auf der Alm nach Kuhweide und Kurzwieſe. Das iſt ein tragiſches Schickſal; denn immer riecht ſie daher auch nach dem letzten Hunde, mit dem ſie beiſammen war, nach dem letzten Snob und ſeiner Peſtausdünſtung, ſeinem Lügegeſtanke! Nach Dichtern riecht ſie nie, denn Dichter halten ſich in reſpektvoller Entfernung, wahrſcheinlich aus künſtleriſchem Egoismus! Am meiſten riechen ſie nach ‚Frechlingen‘, die einem immer allzu nahe treten! Da nehmen ſie denn die Gerüche am allerleichteſten an — — —. Edle Frauen ſollten unbedingt immer in der Natur bleiben, oder in der heiligen Einſamkeit ihres eigenen Zimmers. Ueberall ſonſt ſtinkt es!

Auch gute Bücher ſtinken nie, ſie ſind das Deſtillat aus allen übelriechenden Sünden, die man begangen hat, man hat daraus einen Tropfen wohlriechender Menſchlichkeit gewonnen!

Digitized by Google

Clavigo

Der wunderbare Reinhardt nimmt es, das alte Trauerſpiel, in ſeine ſtarken Hände, bläſt ihm den Feueratem ſeiner Jugend ein, und es iſt neu. Der kompliziert ſich die Dinge ganz unnötig, der den Unterſchied zwiſchen ſolch einer Aufführung oder Kammerſpiele und der vorausgegangenen Einſtudierung des Schauſpielhauſes auf äſthetiſche Grundgeſetze zurückführt. Es iſt einfach der Unterſchied zwiſchen einer mitleidswürdigen Gedankenarmut und Talentloſigkeit und dem höchſten Grad jener nachſchaffenden Begabung, die wie zum erſten Mal bis auf den Grund des Kunſtwerks ſieht und alles wiedergeben, in Kraft und Schönheit wiedergeben kann, was ſie geſehen hat. Bei der Beſetzung fängt es an. Für jede der vier Hauptgeſtalten wären in dieſem Enſemble mindeſtens zwei andre Darſteller in Betracht gekommen, wenn Reinhardt ſich ſeinen freien Künſtlerſinn durch die Ueberlieferung des Theaters und die Weisheit der Literaturgeſchichte hätte einengen laſſen. Aber er befragt nichts weiter als den Wortlaut Goethes, findet darin die Weſenheit der einzelnen Figuren deutlich umſchrieben, ſucht ſich diejenigen Perſönlichkeiten heraus, die dieſer Weſenheit am glücklichſten entſprechen, die zu einander am reinſten paſſen, und die ſchließlich dem Goetheſchen Wortlaut im eigentlichen Sinne am beſten gewachſen ſind. Denn jede Silbe dieſer blutvollen Menſchen iſt wichtig, und das iſt eben der Grund, warum eine auch nur befriedigende Vorſtellung des ‚Clavigo' zu den Seltenheiten gehört: entweder zelebrieren akademiſche Sprecher ohne Körperlichkeit den Text, oder temperamentvolle Naturburſchen hauen auf ihn ein, wie Götzens Georg auf die Hecken und Dornen. Reinhardt hat die Harmonie erreicht. Seine Spanier und Franzoſen haben eine Exiſtenz, der eine letzte nationale Echtheit garnicht anzuſinnen iſt, dieweil die Sprache, die ſie ſouverän beherrſchen, unſre Mutterſprache iſt. Es wäre aber für die Bühne zu wenig, wenn jeder Satz gleichmäßig zur Geltung gebracht würde. Da hat denn Reinhardt für den Rhythmus auch des ganzen Dramas das empfindlichſte Ohr. Er hört das Atemholen eines Dialogs, kennt wie ein großer Pſycholog die Iſobaren aller ſeeliſchen Bewegungen und zieht ſie als ein reifer Künſtler nach. Man achte hier einmal darauf, mit welcher Gelaſſenheit die Expoſition gegeben wird, mit welcher Feinſpürigkeit für die ungreifbarſten Valeurs die Auseinanderſetzung zwiſchen Clavigo und Beaumarchais ſich zuſpitzt, gipfelt und abſchwillt; wie ſich gegen eine ſo gradlinige Erregtheit die flackernde Unruhe von Mariens Sterbeſzene abhebt — und man vergeſſe darüber nicht, zu bewundern, mit welcher Allgegenwärtigkeit dieſer bis zur Unwahrſcheinlichkeit geniale Regiſſeur zu der Muſik des Dichters und

Digitized by Google

des Dramas Bilder ſtellt, die ſie womöglich noch verſtärken und vertiefen. Bei ihm iſt alles von Bedeutung. Seine Gruppierungen, Konfrontierungen und Iſolierungen der handelnden Perſonen könnten nicht durch irgendwelche andern Anordnungen erſetzt werden, ohne daß der Akzent der Szene Schaden nähme. Bisher wars ungewiß, ob Reinhardt ſich ſchon an den ſpätern Leſſing wagen dürfte. Nach dem ‚Clavigo' wird ‚Emilia Galotti' zweifellos ein Feſt.

‚Clavigo' hat acht Rollen. Davon ſind zwei mehr, zwei weniger unbedeutend. Von jenen zweien bleibt Saint George in ſeiner Bläſſe, während Guilbert als wackerer, hilfsbereiter Schwager ſichtbarer wird als ſonſt. Von dieſen zweien iſt Frau Wangel ihrem Mann an treuer Sorglichkeit naturgemäß noch überlegen. Sie bildet mit ihrer begütigenden Weiblichkeit, Schweſterlichkeit, Mütterlichkeit das optimiſtiſche Gegengewicht zu Buenco, der bei Goethe ein melancholiſcher, bei Herrn von Jacobi ein choleriſcher Unglücksvogel iſt. Dieſe Verwandlung iſt ſo einer von Reinhardts kleinen fruchtbaren Regie-Einfällen; denn es iſt klar, daß dadurch Leben in jene ganze Nebengruppe kommt, die neben der Hauptgruppe meiſtens ratlos iſt — neben Clavigo, Carlos, Beaumarchais, Marie.

„Wen begrabt ihr?" „Marien Beaumarchais". Das iſt in ſeiner düſtern Knappheit einer der ergreifendſten Sätze des Trauerſpiels, vielleicht der einzige, der in dieſer Muſteraufführung zu keiner Geltung kam, weil er nicht nach ſeiner lyriſch-dramatiſchen Bedeutung, ſondern ſo gleichgültig geſprochen wurde, wie ihn unbeteiligtes Geſinde in der Wirklichkeit wohl ſprechen wird. Die da begraben wurde, war eine Geſtalt der Eyſoldt und hatte mich bei Lebzeiten aufs innigſte entzückt. Bei dieſer außerordentlichen Schauſpielerin iſt Takt nicht blos eine negative Eigenſchaft, nämlich die Unfähigkeit zu jeder Taktloſigkeit, ſondern eine allerpoſitivſte Qualität. Gewöhnlich iſt Marie entweder die zahme Sentimentale der Schablone die einen Clavigo nie gefeſſelt haben kann, oder jene trippelnde, kleine, hohläugige Franzöſin, der die Auszehrung aus allen Gliedern ſpricht, eine Probiermamſell für kliniſche Übungen. Die Marie der Eyſoldt macht durch blumenhafte Anmut Clavigos Liebe, und ſie macht durch eine auch nicht im leiſeſten pathologiſch betonte Hinfälligkeit Clavigos Wortbruch verſtändlich. Wenn man ihr Geiſt nachſagt, ſo iſt das keine leere Galanterie, und wenn ſie es iſt, die ſelbſt am langſamſten verzagt, ſo zeigt ſie ſich als würdige Schweſter ihres Bruders. Dieſer Rächer ſeiner Ehre iſt bei Herrn Beregi beträchtlich beſſer aufgehoben, als man erwartet hatte. Man erwartete nämlich von dieſem zu drei Vierteln konventionellen Liebhaber jenen lodernden Beaumarchais, den die Bühnentradition weitergibt, und der nur bei einer Natur wie Matkowsky ſeine Originalität zurückgewinnen kann und zurück-

Digitized by Google

gewonnen hat. Hätte Herr Beregi auch gelodert, ſo wäre es ein neuer Mißerfolg für ihn geworden. Aber ein Viertel dieſes Schauſpielers iſt entwicklungsfähig, und aus dieſem Viertel hat Reinhardt einen Beaumarchais herausgeholt, deſſen männliche Beherrſchtheit ein reiches Innenleben ſo glaubwürdig vortäuſcht, daß man es für vorhanden nehmen mag. Es iſt nicht zu tadeln, ſondern, im Intereſſe einer Neubeleuchtung und Neubelebung des Trauerſpiels, zu loben, daß Carlos mit Beaumarchais gewiſſermaßen die Rollen getauſcht hat: daß der Feuerkopf ſich in ſich ſelbſt verſchließt, und daß aus der üblichen Vorſtudie zum Mephiſto, die beſonders Herrn Abel als dem deſignierten Mephiſto des Deutſchen Theaters förderlich geweſen wäre, eine offene Seele geworden iſt, die mit Goethe nicht zu widerlegen, die, im Gegenteil, mit ſeinen Worten zu belegen ſein wird. Carlos äußert, daß er niemand weiter liebe als Clavigo, daß er deſſen Schickſal wie ſein eigenes im Herzen trage; und Clavigo wünſcht ſich einen Funken von des Carlos Mut und Stärke. Darauf ſtellt Herr Abel die Figur. Er bewahrt Clavigo vor dem dummen Streich durch keinerlei ſuggeſtive Dämonie, ſondern durch den energiſchen Gefühlston des uneigennützigen Freundes, der in ſeiner Wärme überzeugen muß. Es macht ſeiner Menſchenkenntnis alle Ehre, daß er gerade den Clavigo Harry Waldens ſo behandelt.

Der iſt ſelbſt ganz Wärme. Von den kanariſchen Inſeln gebürtig. Wirft ſich nieder, ſpringt auf, fliegt entgegen, umarmt in der Runde herum. Es iſt was Bezauberndes in ſeinem Anblick, den er auch ſich bei jeder Gelegenheit verſchafft, und in dem Ton der runden, vollen Bruſtſtimme, die zu verführen gewohnt iſt und ſich noch in Momenten der Erſchütterung an ſich ſelbſt berauſcht. Er brauchte blos ohne Talent auf die Welt gekommen zu ſein, um den erſten Hjalmar Ekdal des germaniſchen Dramas vorzuſtellen, und es iſt die ſchönſte Verheißung für die Zukunft des Schauſpielers Walden, daß ſeinem Clavigo eine geiſtige Betätigung durchaus zuzutrauen iſt. Es hieße aber die blühende Gegenwart dieſes Schauſpielers herabſetzen, wenn ich mich verwundern wollte, daß er keinen von den Fehlern begeht, in die ich noch jeden Clavigo habe verfallen ſehen. Er verbirgt während der Erzählung des Beaumarchais ſein Geſicht nicht hinter einem Schnupftuch, ſondern begleitet ſie mit einem ebenſo maßvollen wie eindringlichen Mienenſpiel, und es gelingt ihm, das erſte Entſetzen beim Wiederſehen mit Marien ihr und der Umgebung zu verhehlen, aber uns zu übermitteln. Er iſt der vollendete Höfling von der beſtrickendſten Liebenswürdigkeit aller weltmänniſchen Umgangsformen, er iſt der kluge Kopf von der ſpezifiſchen Behendigkeit des echten Journaliſten, er iſt der impulſive Liebhaber von weichem und ſchwankendem Herzen, und er vereinigt dieſe Teile mühelos zu einer Geſtalt, die mitzählen wird unter den Geſtalten der deutſchen Schauſpielkunſt.

Digitized by Google

Ninon de l'Enclos/ von Willi Handl

Ein Spiel aus dem Barock'. Da iſt zunächſt eine ſtiliſtiſche Abſicht angezeigt. Daſein und Bewegung der Menſchen ſind unter die Geſetze einer beſtimmten hiſtoriſchen Form geſtellt; die kulturgeſchichtliche Kontrolle wird herausgefordert. Da kommt nun alles darauf an, ob einer ſich ängſtigen läßt oder nicht; denn irgendwo ſitzen immer ein paar Kundige, die es viel beſſer wiſſen. Sie haben ſich zum Unglück juſt erſt vor einer Weile in den Revieren eben dieſes Stils umgetrieben und können nun mit mörderiſcher Sicherheit ein unrecht klingendes Wort oder eine unzeitgemäße Speiſe oder ein damals noch gar nicht erfundenes Muſik-Inſtrument nachweiſen. Oder ſie behaupten gar, die eine und die andre Perſon des Stücks ſei gerade in der Zeit, deren Abbild gewollt iſt, ganz unmöglich. Was will man ihnen dann erwidern, da ſie es doch ſo unzweifelhaft beſſer wiſſen? Nein, wer ſich fürchtet, kann gegen dieſe tödlich Kundigen nicht aufkommen. Er tut klüger, ſich gleich an die Profeſſoren zu wenden; da iſt er dann wenigſtens wiſſenſchaftlich beglaubigt. Wem es aber um menſchliche Beglaubigung zu tun iſt, der muß ſchon hie und da die Keckheit haben, ein Endchen über die Wiſſenſchaft wegzuſpringen. Der muß ſeine eigenen Inſtinkte und das Leben des Tages ringsum gehorſamer befragen, als die Bücher von damals. Dann iſt jeder ſeiner Irrtümer noch um vieles wahrer, als die Richtigſtellungen der Kundigen. Denn es kann ſich ihm nie darum handeln, unwiderlegliche Details zu bringen, ſondern nur darum, das Gefühl lebendig zu machen, das ihm die innere Anſchauung jener Vergangenheit eingegeben hat. Und das wird er nicht können, wenn er ſeinen Irrtümern nicht in blindem Mute vertraut.

Friedrich Freksa ſcheint das Glück dieſes ſchönen Vertrauens zu haben. Echt iſt ihm, was er von ſeinen Menſchen glaubt; zeitgemäß, was er für ſein Spiel gebrauchen kann. An den Schluß des dritten Akts ſetzt er, zum Beiſpiel, die Worte ſeiner Ninon: „Dem Manne bin ich nie begegnet, deſſen Weſen ſo war, daß ich ein Kind von ihm begehrt hätte! Ich bin keinem begegnet, der mich wahrhaft zur Mutter erlöſen konnte. Und dennoch wurde ich Mutter!" Ich möchte wetten, daß die Kundigen gegen dieſe paar Sätze ernſthafte Einwendungen haben. Denn es iſt ſehr zweifelhaft, ob ſie in der ſpäten Barocke überhaupt geſprochen werden konnten; ob man damals dieſes Vererbungs-Pathos ſchon hatte und ſo nachdrücklich verwendete. Mögen es die Kundigen entſcheiden. Für jeden, der dramatiſche, nicht hiſtoriſche Wahrheit will, ſtehen dieſe Sätze als das pſychologiſche Zentrum des ganzen Spiels da. Sie ſind unbedingt notwendig und wahr; denn es iſt ihnen auf das ſtärkſte anzuhören, daß ſie geradewegs aus dem Gefühl und Wiſſen des Autors von ſeinen Menſchen herkommen. Hier blinkt das innere Räderwerk des Spiels einen Moment lang wie durch eine Lücke vor; hier wird das Gewicht gezeigt, das den

Digitized by Google

tragischen Ablauf eines Schicksals im rechten Gange erhält. Hier demaskiert sich das Drama. Es ist, als hätte sein Schöpfer in ruhigem Anstand, aber schon ungeduldig, bis hierher die Verabredung eingehalten, daß alles nur Barocke sei; nun hält er es nicht länger aus, zerteilt sein Kostüm, tritt vor und sagt auf einmal: Im Grunde ist es uns aber doch mehr um menschlich Gegenwärtiges, als um vergangene Formen zu tun — wir verstehen uns doch?

Wir verstehen uns. Verständen uns gewiß auch ohne diese gelegentlichen Aufklärungen, die wie vergessene ‚Notizen zur Motivierung' da und dort im Stücke herumstehen. Aus ihnen ist zu lesen, was der Autor gewollt hat; an ihnen ist, zum Glück, auch abzumessen, was er gekonnt hat. Es ist erfreulich viel. Die Anekdote, die ihm gegeben war, ist in ihrem rohen Tatbestand eigentlich nicht mehr als ein böser Witz des Geschlechtstriebs, ein lächerlicher Irrtum mit tödlicher Aufklärung. Diesen abrupten Witz auf sichern menschlichen Grund zu stellen, mußte der erste Griff des Dramatikers sein. Mehr noch; die menschliche Begründung mußte gefunden, mußte empfunden sein, sowie sich nur die Absicht regte, diese Anekdote auf das Theater zu bringen. Denn die ursprünglich treibende Kraft des Dramas ist das besondere Gefühl für menschliche Dinge, nicht die Seltsamkeit irgendwelcher Vorgänge. Diese sind nur Dokumente; stärkste, wesentlichste Aeußerungen bestimmter Menschlichkeiten. Wie nun Freksa das äußere Erleben seiner Menschen aus ihrem innern Leben folgert und dieses wiederum bestimmend in die Züge des ganzen Zeitbildes einpaßt, das ist mit einer anmutvollen Leichtigkeit gefügt, die gleich viel und gleich Schönes vom formenden Künstler wie vom intuitiven Psychologen hat. Ein Spiel aus dem Barock. Die stilistische Absicht, die sich hier anzeigt, bleibt nicht bei Kostüm und Gespräch stehen, sondern geht auf den Grund der Seelen. Barock — die Aesthetik der Ueppigkeit, die Gleichsetzung von Schönheit und Genuß; Barock — die Sinnlichkeit als dekoratives Element, das Individuum als Zierstück der Gesellschaft; Barock — die Kultur des Scheinens und des Spielens, losgebunden von allem befestigend Ernsten; Barock — die unvermutete Tragik des schwerlosen Lebens. Die zeichnerischen und die moralischen Werte des Bildes sind innigst miteinander verwandt, treten für einander ein, schließen im Zuge einer und derselben Linie lückenlos zusammen. Dieselbe Anschauung von innen und von außen, Inhalt und Form von Grund auf miteinander gewachsen. Beim Wort fängt alle Kunst des Dichters an. Und hier scheint tatsächlich der Quell aller dramatischen Wirkung aus dem schaumig leichten, bedeutsam pretiösen, gefahrvoll spielerischen Gebrauch des Wortes zu springen. Das ist die stärkste Beglaubigung für alles Geschehen in diesem Stück: der Klang der Sprache und die Führung der Menschen haben den gleichen Rhythmus. Von hier aus wird fast alles weitere selbstverständlich. Diese sinnfällige Lebendigkeit der Sprache ist wie gesunder Pulsschlag in jeder Figur und in jedem Vorgang zu spüren.

Digitized by Google

Darum erſcheinen auch die Stellen, an denen dieſer Pulsſchlag gelegentlich einmal ausſetzt, nicht etwa als tote Unkunſt, ſondern eher als unaufgearbeitetes, aber im Weſen gleichwertiges Material. Ein paar Sätze von beſonderer Bedeutung gehen allzuſentenzenhaft und unverbunden neben dem ausgeglichenen Stil des ganzen Dialoges einher. (Den wichtigſten und auffallendſten von ihnen habe ich vorhin zitiert.) Da und dort findet ſich ein zweckloſes Motiv, dem man die Anmerkung: ‚Zur Charakteriſtik der Zeit‘ oder: ‚So iſt nun dieſe Perſon‘ deutlich ableſen kann. Auch ſcheint mir die gewichtige Figur des Chérys ohne genügend klare Beziehung zur Barocke zu ſein; vielleicht wäre es gut geweſen, ſeinen auffallenden Widerſpruch zum Sinn und Weſen der Welt ringsum pſychologiſch zu verſtärken. Aber in der friſchen Leichtigkeit, die hier den Stoff angepackt und mit demſelben Griff auch ſchon zur Form gebracht hat, zeigt ſich ſo kecke Jugend, daß es ihr wohl anſteht, den Mut ihrer Fehler zu haben. Beſſer, ſie dreiſt hinzuſetzen, als ſich mit Retouchen und Korrekturen die Luſt am Bilde zu verderben. Hier erſcheinen auch die unmotivierten Auftritte und Abgänge weiter nicht bedenklich. Das angeſtrengte Ausdenken von Gründen, womit das Vorhandenſein oder die Abweſenheit beſtimmter Perſonen einwandfrei zu entſchuldigen wäre, halte ich für verlorene Mühe. Es kommt nur darauf an, daß man ſie als notwendig empfindet, wenn ſie erſt reden und handeln. Die Erklärung, warum ſie eben jetzt die Bühne betreten mußten, wird dann ſehr nebenſächlich.

Ein Spiel aus dem Barock: man ſtellt ſich ein leicht hinflutendes Leben voll ſelbſtbewußter Schönheit vor, anmutig bedeutſame Bewegung hochkultivierter Menſchen . . . . man ſtellt ſich die Sache eben anders vor, als ſie im Hebbel-Theater erſcheint. Seine Darſteller ſind zu ſchwach, um tragiſches Spiel mit der Leichtigkeit zu ſpielen, die der Sinn und das geiſtige Thema dieſes Werkes iſt. Die einzige Rolle des Stückes, die ſeeliſche Schwere hat, war auch die einzige vollendete Geſtaltung im Spiel: der Chérys, den Kayßler in prachtvoller Haltung gab, tiefernſt, weltabgewandt, nicht weit mehr von der Grenze, wo die Erhabenheit des Sittenſtrengen es mit der Komik des Pedanten zu tun bekommt. Was denn in dieſem Spiel aus dem Barock nur recht und billig iſt. Frau Fehdmer gab ſich ganz in Würde und Hoheit aus, in tragiſchen Tönen und in Tragödienſpiel. Zur mühelos großen Leichtigkeit, zum rechten ſpieleriſchen Barock kam ſie keineswegs. Immerhin, ſie iſt Künſtlerin genug, um Menſchliches menſchlich und in Schönheit zu geben. Und Herr Wlach ſprach ein paar ſtarke Sätze, die durchdrangen. Und ſonſt . . . . war auch der herbſtliche Garten in der Stimmung ſehr fein.

Digitized by Google

Mimi und Manon/ von Sperando

Wie ſoll man ſich die gleichzeitige Puccini-Aktion unſrer beiden Opernbühnen erklären? Ich meine natürlich nicht, daß die Komiſche Oper ſich zu rechtfertigen hat. Wenn aber im Opernhaus ſo etwas wie ein Gewiſſen ſich regt, hat man ein Recht, erſtaunt zu ſein. Ich will keinen edlen Wettſtreit der beiden Bühnen annehmen, ſondern eher, daß das Opernhaus für ſeine Puccini-Spezialiſtin, für ſeine Hausſtyrannin Geraldine Farrar eine neue Glanzrolle ſchaffen wollte. So ſind Perſonen Vorwände für Sachen. Wichtig iſt jedenfalls nur, daß auf dem Umwege über Perſonen auch einmal ſachliche Werte in die Erſcheinung treten, daß uns der Überblick über das Schaffen eines Meiſters von internationaler Bedeutung ermöglicht wird. Puccini iſt nicht, wie Mascagni, nach Art gewiſſer Inſekten an einem Zeugungsakt zu Grunde gegangen: er hat ſeine Poſition mit immer neuen Werken gefeſtigt. Unſre Muſikphiliſter mit ihrem alleinſeligmachenden Deutſchtum in der Muſik ſind freilich nicht zu bekehren. Man könnte ihnen noch eine Reihe andrer Puccinis vorführen, ſie würden immer nur wiederholen: Dieſer Mann iſt kein Dramatiker, er packt uns nicht, er läßt uns kalt. Das iſt nun leider ein Geſchmack, über den ſich nicht mehr ſtreiten läßt. Wer Puccini nicht goutiert, beweiſt nur, daß er ein einſeitiger Muſikdramenpedant iſt. Er ſieht, wie ſehr das Muſikdrama verſandet iſt; aber er iſt nicht Feinſchmecker und Muſiker genug, um die Erfindung und die artiſtiſche Feinheit des romaniſchen Meiſters zu würdigen.

‚Bohème', ‚Madame Butterfly', ‚Tosca' und ‚Manon Lescaut' ſind über die Bühnen Berlins gezogen. Sie haben allerdings bewieſen, daß Puccini ſich mit dem Verismo nicht verbrüdern wollte. ‚Tosca' nur verſuchte es, und ſiehe da: Puccini erlitt ein für ihn ehrenvolles Fiasko; er war nicht grob, nicht brutal genug, um mit ſeinen italieniſchen Brüdern in Apoll am gleichen Strange zu ziehen. Puccini hat nichts für normale wirkſame Texte übrig. Will er ſeiner lyriſchen Natur folgen, ſo muß er der Spannung aus dem Wege gehen. Er verliebt ſich in ſeine kleinen Gebilde, läßt an ihnen ein wahres Feuerwerk von Geiſt los, macht kontrapunktiſche, harmoniſche, inſtrumentale Kunſtſtücke, die doch nicht blos Kunſtſtücke ſind, und die Nerven des muſikaliſchen Feinſchmeckers werden in demſelben Maße geſpannt, wie die Nerven der reinen Theatermenſchen abgeſpannt werden. Von Italien und Frankreich bezieht er nur einen feinen Extrakt, miſcht ihn mit einem ganz eigenen Parfüm von ſeltſamen Fortſchreitungen, die wie ein lebendiger Proteſt gegen jeden trockenen Kontrapunkt klingen, und inſtrumentiert mit jener wundervollen Klarheit und Durchſichtigkeit, die ein Erbteil der romaniſchen Raſſen ſind. Man kann das alles mit geſchloſſenen Augen an ſich vorüberziehen laſſen, darf getroſt den zarten Duft, den es ausſtrömt, einatmen. Was kümmert mich denn das Drama? Nehmen wir ſchon im Schauſpiel oft die Worte für die Tat, Stimmung für Spannung, ſo wird

Digitized by Google

das wohl in der Oper noch eher erlaubt sein, wo die eigentümlichen Tonreihen die Phantasie mit Beschlag belegen, sie beflügeln.

Ich brauche nicht erst zu sagen, daß man der Komischen Oper für die Ergänzung des Puccini-Bildes durch ‚Manon Lescaut' dankbar zu sein hat. Noch dankbarer als dem Opernhaus für die Ausgrabung der ‚Bohème', die es wie einen nicht verwendbaren Luxusartikel in seinen Behältnissen modern ließ. Die Glanzrolle für die Farrar war ebenso wenig geschaffen, wie der Ton der ‚Bohème' getroffen war. Man kennt die Art, jedes romanische Kunstwerk in einen germanischen Rahmen zu spannen, es in seine Bestandteile aufzulösen. Der Fall lag diesmal besonders schwierig, weil man Puccinis Werk zu einem sprachlichen Experiment Jung-Amerikas benutzt hatte. Man stolperte über Silben, und es war natürlich, daß solch systematisches Stümpern das Hauptproblem, Echtheit zu schaffen, in weite Ferne rückte. Das Problem aber, mit den kompliziertesten Mitteln das Gegenteil von Echtheit zu erreichen, wurde gelöst. Ich verlange vom Opernhaus nicht, daß es einem neueinstudierten Werk ein neues Gewand anzieht, aber ich empfinde als Lokalpatriot sehr stark die Lächerlichkeit dieser Entromanisierung fremder Werke. Neben dem amerikanischen Terzett Farrar, Maclennan und Easton, in dem nur der Vertreter des männlichen Geschlechts sein Herz, wenn auch nicht in der rechten Weise, heranzog, war Hoffmann wieder der stimmgewaltige Philister, der den germanischen Ton in seiner Art nicht ohne Temperament vertrat. Leo Blech brachte es fertig, mit seiner liebevollen Versenkung in das Detail, in das feine Gewebe dieser Partitur seinen eigenen Standpunkt, den Standpunkt des nachempfindenden Musikers, unbeirrt durch seine Umgebung, zu betonen.

Die ‚Manon Lescaut' von Puccini ist musikalisch die Mutter der ‚Bohème'. ‚Bohème' zerfällt in Bilder, ‚Manon' in Partikelchen. Massenet, der den französischen Typus auf die Spitze getrieben, hat in seiner ‚Manon' einen Höhepunkt erreicht. Dieser Verehrer der Rampe geht ohne Eigenart, aber mit bedeutendem Raffinement, mit einem kräftigen Surrogat für Temperament auf sein Ziel los und weiß sogar das achtzehnte Jahrhundert vor unsern Ohren erstehen zu lassen. Puccini seinerseits ist durchaus kein Verächter der Rampe. Auch seine Cantilene lächelt dem gefühlvollen Laien freundlich zu. Auch er sorgt für die Primadonna. Aber in Wellenlinien bewegt sich seine Handlung, während Massenet wie ein Tiger zu einem entscheidenden Sprung ausholt. Der Theatermensch atmet erlöst auf, sobald ein abgebrauchter Theatereffekt erscheint. Massenets ‚Manon' behauptet sich auf der Bühne: Puccinis gleichnamiges Werk wird man mit Entzücken am Klavier durchspielen. Alle seine Spannungen verpuffen, aber seine kleine, reizende Eigenart schmeichelt sich dem Herzen ein.

Wir wissen, welche Liebe die Komische Oper ihren Schützlingen angedeihen läßt. Ja, es reizt sie, dem von Natur Blutleeren auf anderm Wege Lebenssaft einzuflößen. Sie verlangt von der Oper Theater im guten Sinne. Ist es nicht vorhanden, so schafft sie mit szenischen Mitteln

Digitized by Google

Stimmung. Das Crescendo und Decrescendo in den Farben iſt an ſich ſo feſſelnd, daß auch der Theatermenſch ſich einen Augenblick täuſchen läßt. Man ſchwärmt für die Dunkelheit, die ſuggeſtive, und läßt nur dann und wann einen Lichtſchein auf ein Geſicht fallen, das geſpenſtiſch aus ſeiner Umgebung hervortritt. Oder man führt uns in einen Salon, deſſen Grün und Gelb vornehme Behaglichkeit atmet. In allem lebt ein aparter Geſchmack. Aber der Muſiker hört und hört; nur das lange Sterben der Manon macht ihn ungeduldig. Er findet, daß hier Puccini ſeine Schwäche allzu liebevoll behandelt; und er bedauert ihn. Indeſſen hat Henny Linkenbach der Manon muſikaliſch gegeben, was ſie konnte, hat ihr Wärme und Kraft geliehen. Otto Marak, der neugewonnene Tenor, hat als Chevalier des Grieux ebenſo wie Deſider Zádor als Lescaut eine Stimmkraft entwickelt, die gegen die beſchränkten Verhältniſſe des Hauſes arbeitet, aber für den reinen Klang Sympathien gibt. Und Ludwig Mantler hat ſeine Vielſeitigkeit bewährt. Egiſto Tango ſchwelgte höchſt temperamentvoll in Extremen, in Rührſeligkeit und Draufgängertum.

So reiht ſich ‚Manon Lescaut' den feſſelnden Experimenten Direktor Gregors würdig an. Im Muſiker aber klingt der neuangeſchlagene Ton weiter. Ihm war es mehr als ein Experiment. Freudig hatte er einem gelauſcht, der es kraft ſeiner Perſönlichkeit wagen durfte, modern zu ſein, ohne unklar zu werden; einem, der ſich gegen die ohne Erfolg ſchwitzende Kunſt unſrer Tage erhebt, einem, dem man doch den Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht machen kann; kurz: einem bedeutenden, eigenartigen, zeitgenöſſiſchen Meiſter.

Der verlorene Sohn/ von Felix Braun

Immer durchwandr' ich denſelben Wald . . .
Stämme an Stämme . . . Dunkles Gezweige . . .
Ach, wann leiten die ſchattigen Steige
mich zu freundlichem Aufenthalt?

Nirgends winkt ein erleuchtetes Haus,
Wälder als Wächter verſperren die Ferne.
Alle Lampen, Geſchwiſter der Sterne,
blies der Atem der Finſternis aus. —

Was ſie wohl jetzt in der Heimat tun?
Mutter macht Licht mit zitternden Händen:
deutlich ſeh' ich den Schein auf den Wänden
und auf den Wangen der Schweſtern ruh'n.

Sprechen ſie heute wieder von mir? . . .
Bald wird es Zeit ſein, ſchlafen zu gehen . . .
Meine Kammer wird einſam ſtehen:
niemand ſchläft in ihr.

Digitized by Google

Kasperletheater

Ein Brief

Lieber Gott!

Du weißt ja, daß es Deinen deutschen Dichtern nicht so sehr gut geht. Besonders für diejenigen, die in dramatischen Gedichten Deine Weisheit verherrlichen sollen, pflegst Du die Rationen an der Lebenstafel kärglich zu bemessen. Wahrscheinlich denkst Du in Deiner unergründlichen Weisheit: Plenus venter non studet libenter — und verschonst deshalb alle, die in die Tiefen Deiner Welt eindringen sollen, gnädig mit dem Tantiemensegen des ‚Weißen Rößl' und des ‚Familientages'. Aber, Du lieber Gott, essen muß auch der von der frömmsten Dichterseele bewohnte Leib — das ist nicht unsre Schuld, Du hast das so eingerichtet. Deshalb späben wir deutschen Dramen-Proletarier aus, woher uns etwa Hilfe kommen könne in unsrer Not. Und siehe da! Unlängst ward zu Berlin ein ‚Verband Deutscher Bühnenschriftsteller' gegründet! Da dachte ich, es sei am Ende Dein Wille, uns durch solchen Verband zu schützen und zu kräftigen, damit wir mit geringerer Sorge um unser leibliches Wohl zu Deiner Ehre wirken könnten. Und obwohl es zehn Mark Eintrittsgebühr kostete (die ich mir erst borgen mußte), trat ich ein in diesen Verband. Es dauerte auch gar nicht lange, da verlautete, der Verband habe eine ‚Bühnenvertriebsstelle' gegründet, und tags darauf bekam ich einen Brief: da stand, die Kollegen Rößltag und Dreiersud und noch ein paar hätten als Kapital für die neue Betriebseinrichtung dreißigtausend Mark gezeichnet. Ich weiß nicht recht, wieviel das ist, aber ich träume, wenn ich Fieber habe, manchmal von solchen Zahlen — es muß sehr viel sein. Und dann war da noch ein Blatt, da wurde der sehr geehrte Herr Kollege mit höflicher Zuversicht aufgefordert, auch sein Scherflein beizutragen: Einlagen unter fünfhundert Mark seien aber gesetzlich unzulässig, und jede Einlage müsse durch hundert teilbar sein. Ach, Du mein lieber Gott! Du weißt ja, daß ich noch von der Oktobermiete siebenundzwanzig Mark schuldig bin, und der höllische Schuster mit seiner Sohlenrechnung von drei und einer halben Mark war auch schon zweimal da, und von dem Wintermantel, den ich jetzt so nötig hätte, will ich Dir erst lieber gar nichts vorklagen. Aber daß von meinen Ersparnissen nicht leicht fünfhundert Mark abgegeben werden können, scheint mir doch ausgemacht. Und ich muß weiter dran denken, daß ich bei meiner letzten (und übrigens auch ersten) Premiere volle siebenundsechzig Mark Tantieme — nicht bekommen habe, weil die Direktion im sträflichen Leichtsinn mir schon hundert Mark Vorschuß bewilligt hatte. Glaubst Du, lieber Gott, daß das Versandtgeschäft des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller (G. m. b. H.) viel Freude hätte, wenn ich diese dreiunddreißig Mark Minus durch hundert teilte? Ich glaube eigentlich nicht, und deshalb will ich lieber wieder austreten. Denk aber, bitte, bald um eine andre Hilfe nach für

Deinen deutschen Bühnen-Dichter Peterchen

Digitized by Google

Rundschau

Mathilde Sussin

Nur Zufall. Ich war zur sechsten oder siebenten Vorstellung der neuen ‚Gespenster' bei Brahm. Da erschien vor dem Vorhang ein Herr und teilte mit: Else Lehmann sei erkrankt, und an ihrer Stelle habe Mathilde Sussin die Rolle der Frau Alving übernommen. Allgemeine Bestürzung. Die meisten waren ja in erster Linie der Lehmann wegen gekommen und kannten den Namen Sussin kaum. Ich gehörte zu ihnen, und da die Gestalt der Frau Alving äußerlich und innerlich dies Stück entscheidet, machte ich mich auf einen halb verlorenen Abend gefaßt.

Aber siehe da: auf die Bühne trat eine Frau, groß und schlank, mit angegrautem Haar, in vornehm stiller Haltung, mit ernsten, lebendigen Augen und einem schönen Mund, dessen lang einschneidende Winkel in eindringlich nervösem Ausdruck zuckten. Sie tat diesen Mund auf — und fesselte vom ersten Wort an durch die schlichte warme Menschlichkeit ihres Tons, ihre kluge, untheatralisch starke, herb seelenvolle Betonung. Mit dieser Stimme und ihren sparsam gehaltenen, nur im Spiel der blassen, schlankgegliederten Hände zuweilen leidenschaftlicher entfalteten Gesten erschuf sie das Leben der Helene Alving: einen reifen, in Leiden erstarkten Geist und eine mütterlich große, schmerzkundige Seele. Nur bei gewissen Worten programmatischer Anklage fehlte ihrer Stimme die fortreißend revolutionäre Kraft, und in ein paar Augenblicken des höchsten Schreckens mischte sich eine Spur theatralischer Konvention ihren Gebärden bei. Indessen nur eine Spur; immer klang der persönliche Ton eines selbständig fühlenden Menschen durch, immer waltete das Können, der Takt einer reifen Schauspielerin, die in einer probenlosen Vorstellung (die Souffleuse glaubte angstvoll schreien zu müssen) bescheiden und sicher ihren Platz zwischen Bassermann und Sauer zu füllen wußte. So wurde es durchaus kein verlorener Abend, und schließlich war ich dem Zufall dankbar, durch den ich erfahren hatte, daß die berliner Bühne eine echte Künstlerin, eine schlicht vornehme Persönlichkeit mehr besitzt: Mathilde Sussin.

Julius Bab

Griseldis

So alt wie das uralte Märchenmotiv von außergewöhnlicher, schmach- und todverachtender Treue — als Freundes-, Diener-, Kindes- und Gattentreue — so alt muß auch das Motiv der Treuprobe sein; nur kann gerade die Verbindung dieses Motivs mit dem intersexualen Verhältnis von Menschen erst nach der Sakramentierung der Ehe durch das Christentum stattgefunden haben. Erst mußte sogar wohl das Troubadourwesen das von Jesu Lehre umgepflügte Mannesgemüt befruchtet haben, ehe die Konzeption einer Gattinnenprüfung möglich war. (Das Pendant, die Gattenprüfung, wird erst heute, nach einem halben Jahrtausend, überhaupt denkbar.) Dem antiken Menschen lag an der Frau als Individuum zu wenig, als daß er es gekonnt hätte.

Erst im vierzehnten Jahrhundert

Digitized by Google

taucht daher die Fabel auf: in Boccaccios Decamerone. Die letzte Novelle darin ist ‚Griſelau', die erſte bekannte Verwertung dieſes vermutlichen Keims. Die kunſtmäßige Weiterentwicklung und Wirkſamkeitserhöhung wird erreicht durch die Verſchärfung der Zweiteilung, die ihm zugrunde liegt: die Spaltung der Geſchlechter wird in Verſchiedenheit von Stand, Sitte, Ausſehen weiter ſtiliſiert. Hiervon fließt Petraccas lateiniſche ‚Mythologie', von dieſer geben wieder die die deutſchen Volksbücher aus; einzelnen dieſer Quellen entſtammen dann die dramatiſchen Bearbeitungen Hans Sachſens, Lopes, nachſhakeſpeareſcher Engländer und Goldonis. Die uns nächſtliegende und geläufigſte iſt das ‚dramatiſche Gedicht' Friedrich Halms, das den Stoff in den Artuskreis hereinzieht und durch eine ſehr geſchickte Erfindung, in der Art der Wette von Gott und Teufel im Fauſt, von außen zuträgt, was der Stoff von innen nicht bergibt: dramatiſches Leben, Dialektik.

Denn, der ausgiebigen Benutzung des Stoffes für die Bühne zum Trotz: ſo wie ihn die Ueberlieferung mitgebracht hat, fehlt ihm jede wirkliche Tragik; es ſei denn, man ließe den Schluß, der frühere Jahrhunderte verſöhnt hat, in unſre Gefühlsſphäre herein, ließe in Griſeldis das autonome Individuum verletzt ſein und ſo fort. Aber einmal hat das Hebbel in ‚Herodes und Mariamne' unüberbietbar gegeben und den: wo bleibt, nimmt man ihr die ſüße, kinderäugige Demut kölniſcher Madonnen weg, Griſeldis?

Dies ſind ein paar Vorbemerkungen, weil im Wendekreis des Holzbocks angezeigt worden iſt, Gerhart Hauptmann beſchäftige ſich mit dem Stoffe. Keineswegs aber ſoll damit eine Beſprechung des dramatiſchen Gedichts in vier Akten und vielen Knittelverſen eingeleitet werden, das Herr Hans L'Arronge dieſer Tage im Klindworth-Scharwenka-Saal vorlas, und das weit vom Scharfſchuß der literariſchen Kritik bleiben kann. Die zeitliche Priorität dieſer Arbeit und ihre gänzliche Unberührtheit von Hauptmann ſei dem Autor gerne zugeſtanden.

Harry Kahn

Aus der Praxis

Juriſtiſcher Briefkaſten

O. W. Da der Vertrag die Frage, wann der erkrankte Schauſpieler ſich bei der Direktion krank zu melden habe, nicht regelt, muß ſie nach allgemeinen rechtlichen Erwägungen entſchieden werden. Ich bin der Meinung, daß die Meldung unverzüglich zu geſchehen hat. Es darf nicht abgewartet werden, wie ſich die Krankheit geſtalten wird. In dieſem Sinne hat ſich auch das Bühnenſchiedsgericht (Feliſch-Leander Seite 193) ausgeſprochen. Mit Recht, da ſonſt jede Dispoſitionsmöglichkeit für den Direktor entfallen würde.

M. K. Die Kündigung iſt rechtswirkſam. Es mag ſein, daß der Kündigungsgrund unzutreffend iſt. Darauf kommt es jedoch nicht an, da der Kündigende keine Verpflichtung hat, die Kündigung zu motivieren. Tut er es doch, ſo iſt das ſein guter Wille und rechtlich nicht von Belang. Die vorliegende Kündigung iſt ordnungsgemäß erfolgt, ſie läßt klar erkennen, daß vom erſten November ab der Vertrag auf-

Digitized by Google

hören soll. Da monatliche Kündigung vereinbart ist, ist Ihnen die Kündigung rechtzeitig zugegangen. Ein Prozeß wäre aussichtslos.

L. S. Ihre Frau kann, nachdem Sie jetzt Ihre Ehefrau geworden ist, den Vertrag keinesfalls kündigen. Sie allein könnten den Vertrag ebensowenig kündigen. Dazu bedürfte es der Genehmigung des Vormundschaftsgerichts. So ganz allgemein, wie Sie den Satz aussprechen: Der Ehemann könne die von seiner Frau vor deren Ehe abgeschlossenen Engagementsverträge lösen, gilt er denn doch nicht. In Ihrem Falle ist meines Erachtens jede Kündigungsmöglichkeit ausgeschlossen, da Sie den Abschluß des hier in Frage kommenden Vertrages als Ehemann genehmigt haben.

Annahmen

Rudolf Holzer: Mütter, Volksstück. Wien, Raimundtheater.

Leo Lenz: François Villon, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

William J. Locke: Pucks Palast, Phantastische Komödie. Mainz, Stadttheater.

Harry Pohlmann: Wie mans nimmt, Drei Akte über das gleiche Motiv nebst szenischem Prolog. Mainz, Stadttheater.

Carl Schüler: Gegen das Gesetz, Komödie. Posen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 9. Markus Vollag: Benjamin Kahn — die Seele des Geschäfts, Ein Akt. Zürich, Zentraltheater.

8. 10. Richard Schott: Abschied, Militärdrama. Altona, Schillertheater.

10. 10. Ludwig Huna: Der Kuß, Szene. Wien, Deutsches Volkstheater.

Anton Ohorn: Pater Jucundus, Mönchskomödie. Wiesbaden, Residenztheater.

15. 10. Adolph Rosée: Die Geldkiste, Komödie. Thorn, Stadttheater.

16. 10. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

2. von übersetzten Dramen

10. 10. Gustav Esmann: Die liebe Familie, Lustspiel. Frankfurt am Main, Schauspielhaus.

Benière: Die Silberfischchen, Satirischer Akt. Wien, Deutsches Volkstheater.

17. 10. Georges Feydeau: Kümmere dich um Amelie, Schwank. Berlin, Residenztheater.

Albert Guinon und Alfred Bouchinet: Vater, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

3. in fremden Sprachen

Serge Basset: L'auberge rouge, Drama. Paris Théâtre Antoine.

Alexandre Debray: Madame Bluff, Komödie. Paris, Bouffes Parisiens.

Charles Mac Evoy: When te Devil was ill, Komödie. Manchester, Gaiety.

Ikarus Forens: Der große Flug. Satire. Amsterdam.

R. Horniman: Idols, Drama. London, Garrick Theatre.

F. Lonsdale: The Early Worm, Farce. London. Wyndhams Theatre.

Lucien Nepoty: L'oreille fendue, Drama. Paris. Théâtre Antoine.

Eugen Walter: Paid in Full, Sittenbild. London, Aldwych Theatre.

Zeitschriftenschau

Karl Anzengruber: Anzengruber und die wiener Theater. Wiener Theatercourier I, 2.

Walter Bloem: Pressekongreß, Berner Konvention und Bühnenleben. Deutsche Theaterzeitschrift 1, 2.

Emil Faktor: Nachtkritik. Neue Revue II, 2.

Hans Lenthal: Ueber Kritik. Masken IV, 7.

Paul Moos: Bayreuth. Zukunft XVII, 3.

Otto Nowack: Schminke und ähnliches. Beilage zur Bühnengenossenschaft 46.

T.: Das Burgtheater und die Autorenverträge. Wiener Theatercourier I, 2.

Hans Wantoch: Applaus. Spiegel I, 13.

Friedrich Weber-Robine: Bausteine, Eine bühnenpsychologische Studie. Theatercourier 773.

Digitized by Google

Die Presse

1. Friedrich Freksa: Ninon de l'Enclos, Ein Spiel aus dem Barock in fünf Akten. Hebbeltheater.

2. Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg: Die Tür ins Freie, Schwank in drei Akten. Lustspielhaus.

3. Albert Guinon und Alfred Bouchinet: Vater, Komödie in vier Akten. Lessingtheater.

Berliner Tageblatt

1. Ein Anfänger, der Förderung verdient um seiner Ehrlichkeit willen, die sich nicht spreizt, und die nach Kräften die falschen Töne zu meiden sucht. Aber es scheint vorläufig, als habe der Autor ein Stück mit lauter Nebenpersonen geschrieben. Denn niemand aus diesem bunten Reigen streift die Kühle einer flüchtigen Bekanntschaft mit dem Zuhörer ab.

2. Der Situationen von wirklichem Humor gibt es in dem Stück nicht wenige. und Blumenthal müßte nicht Blumenthal sein, wenn nicht wohlgefügte Bonmots den Dialog durchsetzten.

3. Manchmal ist das Stück ein bischen langweilig, oft genug aber auch von einer milden Beschaulichkeit die satten Menschen Freude macht.

Morgenpost

1. Ein mit hübschen Sentenzen und etlichen Banalitäten übersätes, reichlich verkünsteltes, aber nicht talentarmes Stück.

2. In den ersten beiden Akten gleicht der Schwank in Gang und Handlung überraschend dem ‚Weiberschreck' von Moritz Heimann, den Brahm einmal im Deutschen Theater aufgeführt hat. Dann aber übersetzen Blumenthal und Kadelburg den dritten Akt der ‚Kreuzelschreiber' ins Hochdeutsche und Kleinstädtische, und von hier an versagten sie völlig.

3. Das, was man ein gutes Stück nennt; eines von der Sorte, die unserm an wirksamen Bühnenwerken so schrecklich verarmten Theater not tun wie das liebe Brot, wie sie ein Publikum liebt, das nicht gelangweilt sein will.

Lokalanzeiger

1. Dieses Erstlingswerk ist trotz seinen Talentproben im ganzen ein recht schwaches Stück, das vor allem an schweren technischen Mängeln leidet und nur vor einem überaus nachsichtigen Publikum bestehen kann.

2. . . Und die Kritik? Auch sie kann lachen endlich wieder einmal einen harmlos-liebenswürdigen Theaterabend verlebt zu haben, der ihr keinerlei lästige Verpflichtungen auferlegt.

3. Die Figuren sind nicht gerade sonderlich überzeugend, aber recht wirksam gezeichnet, und der Dialog sucht nicht durch Geistreicheleien zu verblüffen, sondern erfreut durch seinen liebenswürdigen Humor.

Börsencourier

1. Freksa versucht es mit Geschick, statt der einfachen dramatisierten Anekdote ein Zeitgemälde und ein Charakterbild zu schaffen. Nur ist er bei der Ausgestaltung des Zeitbildes vielleicht etwas zu umständlich gewesen.

2. Die Verfasser sind in der Technik nicht gerade übertrieben skrupulös oder pedantisch. Das eine oder andre Mittelchen der Vorwärtsbewegung mutet bekannt an und hat vielleicht nur die Geschwisterähnlichkeit von Geisteskindern derselben Väter.

3. Die sehr einfache, fast arme Handlung ist doch reich mit fesselnden, feinen Zügen ausgestattet, und die sorgsame psychologische Entwicklung kam in der Darstellung zu voller Geltung.

Vossische Zeitung

1. Dem ganzen Opus fehlt es an dem Gewicht einer menschlichen und künstlerischen Notwendigkeit, und ganz ohne Ballast fährt es sich eben leicht, wenn man obendrein eine fertige Handlung geliefert bekommt.

2. Die Arbeit zeigt sich auch dem niedrigsten Maßstab nicht gewachsen, ihre dickköpfige, unbehagliche, witzlose Philisterei wirkt so niederschlagend, daß man sich, obgleich völlig unschuldig, für eine Zeit geniert, der diese Schwankfirma die gangbarsten Marken liefert.

3. In der Arbeit der beiden Franzosen ist taktvolle Einfachheit und zarter Humor, kein voller, kein tiefer, aber gerade das nötige Maß, um uns trotz einigen Ermüdungen und Anwandlungen von Gleichgültigkeit behaglich anzuwärmen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die
Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 44
29. October 1908

Sonnenthal / von Willi Handl

Wie ein lebendiges Denkmal des alten Burgtheaters und seiner Kultur steht er hochragend in dieser andern Zeit. Von allen, die Heinrich Laube hergebracht hat, sind nur noch Sonnenthal, Baumeister und Hartmann geblieben. Baumeister schafft seit jeher einzig nach dem freien Willen seiner urgewaltigen Natur, ein Abbild elementaren Webens, nicht gebunden von der bestimmten Form eines bestimmten kulturellen Abschnittes. Hartmann, der wunderbar Geschmeidige, hat sich in der Moderne zum Modernen gewandelt. In Sonnenthal aber ist uns bewahrt und überliefert, was groß und glänzend, was klug und gut, was menschlich und was königlich hieß in den besondern Vorstellungen jener Zeit. Nur über seinem Namen strahlt mit hellstem Leuchten noch der Ruhm des alten Burgtheaters. Wer dieses im heutigen Leben suchen wollte, der würde Sonnenthal finden und nichts neben ihm. Er allein bringt es uns her, in den achtzigjährigen Händen, die den verspäteten Segen fortgewehter Jahrzehnte noch in bedeutender Fülle zu spenden kräftig sind. Ein lebendiges Denkmal.

Als er in vollen Säften stand, muß für den Schauspieler eine herrliche Zeit gewesen sein. Denn alles schauspielerte ringsum. Die Welt spielte Freiheit und Aufklärung, der König spielte den guten Bürger, der Bürger den neuen Adel, die Dichter spielten Klassizismus, die Architekten Antike, Gotik und Renaissance; selbst die Möbel spielten mit, verstellten sich als politierte Vergangenheit. Nach fremden Mustern, aus Büchern, von abgezogenen Begriffen war jede wichtige Erscheinung des allgemeinen Lebens hergeholt. Es war eine Zeit, sich lebhaft einzufühlen, sich schwärmerisch hitzig anzupassen. Es war eine Zeit für Schauspieler und für Juden. In Wien, wo die Schauspielerei immer fast eine natürliche Funktion des Lebens war, herrschte damals, auf der Bühne und in der Gesellschaft, der große Jude Adolf Sonnenthal. Zu einem Herrn und König dieser bürgerlich begeisterten Welt schien er geboren zu sein. Ein gemütvoll

Digitized by Google

herablassender Herr, von menschennaher, gütiger Hoheit; ein herzlich liberaler König. Seine Noblesse entfernte sich weit von der stahlharten Unnahbarkeit, die etwa Gabillons Tyrannen hatten; in der tiefaufquellenden Wärme seines Inneren schmolz die herrische Erhabenheit und wurde weich. Der König spielte den guten Bürger.

Deshalb war er zum ruhmreichen Führer dieses alten Burgtheaters erlesen; denn es hatte den kulturgeschichtlichen Beruf, aristokratische Lebenshaltung und bürgerliche Lebensanschauung auf der mittlern Linie eines neuen Stils miteinander zu versöhnen und diese wunderbar künstliche und künstlerische Einheit der Sehnsucht jener Zeit als wirkliches Leben zu präsentieren. Es war ein Hoftheater für die besten Bürgerkreise. Der Bürger spielte ja den neuen Adel. Die wirtschaftlich Mächtigen brannten in sozialem Ehrgeiz, sie wollten, finanziell gesättigt, nun auch auf gesellschaftliche Eroberung gehen. Damals konstruierte man, zugleich mit den frisch gemauerten Renaissance-Palästen und den frisch politierten Möbeln in Altdeutsch, auch eine ganz neu lackierte Noblesse für diese jüngst hinaufgeworfene Creme des dritten Standes. Aus den Regeln aristokratischer Führung und aus den Ueberlieferungen echten Patriziats wurden die einzelnen Züge abgenommen und der emporgestiegenen Freigeisterei täuschend ins Gesicht geschminkt. Ein seltsam neues Bild von Vornehmheit entstand so an den sichtbarsten Oberflächen der Gesellschaft. Der Mensch hatte vor allem und in der Hauptsache edel, gerecht und frei zu sein. Damit war gemeint: er sollte wie ein Fürst auftreten, wie ein solider Bürger leben und wie ein liberaler Agitator denken. Dann war er wirklich vornehm und gehörte zur Creme. Natürlich tat das niemand, weil so etwas kein Mensch je gekonnt hat; denn Blut, Erziehung und Gewöhnung kehren sich niemals an aufgeschriebene Ideale. Aber die Ideale waren da und waren dringend notwendig; denn man hatte den andern schon so viel Geld abgenommen, daß man endlich daran gehen mußte, eine höhere Berechtigung für sich nachzuweisen. Und so bewies sich diese Bourgeoisie ihren neuen Adel, ihre erlesene Führerschaft im Geistigen und im Sozialen, indem sie das alles von den besten Künstlern, die es damals gab, auf dem Theater spielen ließ. Das war, im Grunde genommen, die gesellschaftliche Funktion des Burgtheaters in seiner unbestrittenen und reichsten Blüte. Das Haus war des Kaisers, ja; aber die es leiteten, waren, als Literaten ihrer Zeit, schon auf die großbürgerlichen Ideale von damals eingeschworen, und die hineingingen, Reichgewordene und Nachstrebende, suchten diese Ideale dort, erschufen sie durch die Kraft ihrer Zustimmung oder Weigerung, fanden sie endlich erfüllt und frohlockten begeistert über die Vollkommenheit dieser Welt. Und war sie nicht wirklich vollkommen? Jedes Ideal ins Leben gebracht, die Menschen edel, gerecht und frei! „Seht hierher, alle, die ihr an unsern fein komponierten Erwerbs-Adel, an die Verkörperung unsrer neuen Noblesse nicht glauben wollt: hier lebt sie zehnfach, dutzendfach, zu Hunderten vor euern Augen!“ Es muß eine herrliche Zeit für den Schauspieler gewesen

Digitized by Google

sein. Er war nicht nur der repräsentative Künstler, er war auch Lehrer und Tröster für sein Publikum. Dreifache Verehrung hob ihn in berauschende Höhen. Während die andern sichtbaren Künste den bewährten Formen der Vergangenheit mutlos nachtasteten, fand sich die Schauspielerei gerade damals zu ihrem stolzesten Stil. Sie allein vermochte das, die Kunst der innern Verwandlung, der schwärmerisch erhitzten Anpassung. Sie gab ihrer Zeit das Beste; denn sie gab die Sehnsucht der Zeit, als künstlerische Wahrheit gegenwärtig. Diese Sehnsucht ging nach Beglaubigung durch selbsterschaffene Formen des Lebens; aber sie war nur in Spiel und Schein zu erfüllen. Denn ihr widersprach, was sie erzeugt hatte: das innerste Wesen dieser Zeit, die eigentliche Losung ihrer Seele. Diese hieß: Aufschwung! Aufschwung zu den Millionen und zu den Idealen, zur Freiheit und zur Gerechtigkeit, zur Voraussetzungslosigkeit und zur neuen Noblesse. Diese starken Widersprüche auch nur scheinbar in sich zu bewältigen, braucht es die eminenteste Fähigkeit leidenschaftlich lebhaften Einfühlens. Nur derjenige durfte sich auf der Höhe seiner Zeit wissen, der imstande war, seine Begeisterung im Augenblick an neue Begriffe zu hängen, seine Seele ganz damit zu umhüllen, sich jählings umzugestalten, wie es der Wahn des verwandelten Gewissens verlangte. Es gibt nur ein einziges Volk, dem die europäische Erde so lose um die Wurzeln sitzt, daß es von Alter zu Alter umgepflanzt werden, neue geistige Säfte aufnehmen, neue Menschheit-Ideale zum Blühen bringen kann: das sind die Juden. Sie haben noch jede Lücke keck übersprungen, die irgendwann in der Hitze der Entwicklung zwischen Tradition und Fortschritt entstanden ist, sie haben sich noch immer, und oft mit flammender, selbstloseſter Begeisterung in das Allerneueste an Schwärmerei hineingeredet, hineinspekuliert, hineingeschauspielert. Wo es, im Geistigen oder im Sozialen, Umgestaltung und Umwälzung gab, stellten sie sich als die durchdrungensten und entschlossensten Repräsentanten vorne hin. Auch damals, da das ganze Bürgertum an seinen Oberflächen und in den Gedankengängen neu zu werden schien, standen Juden an den sichtbarsten und bestimmendsten Stellen. Dem abstrakten, traditionslosen, verwandlungslustigen Wesen der Zeit kam ihre Art am freiesten, am aufnahmefähigsten entgegen. Sie konnten sich auch in das damals erfundene Menschen-Ideal, in die neue Noblesse, die edel, gerecht und frei sein sollte, unbeschwert hineinbegeistern. Konnte es nicht erlebt, sondern nur gespielt werden, so spielten sie es sicherlich am besten. Ist es da zu verwundern, daß die zeitgemäße Vornehmheit, die ja nichts als Schauspielerei war, von keinem echter und stolzer repräsentiert wurde, als von dem großen Schauspieler Sonnenthal? Und daß die Schauspielerei, in der sich jene Zeit nicht etwa nur spiegelte, sondern geradezu erfüllte, keinen Größeren, Reicheren, Vollkommeneren hatte, als eben den großen Juden Sonnenthal?

Indessen: Nur Jude sein zu wollen, geht doch nicht. Damals schon gar nicht. Im Gegenteil: Unterschiede der Rassen und der Konfessionen

Digitized by Google

wurden da nicht anerkannt. Die Menschen waren, im Prinzip, ganz gleich und jedem stand der Weg offen zu den allgemeinen Idealen. Was Sonnenthal in seinen besten Jahren spielte, war der ideale Mensch von damals: frei schwärmend und nach eigenen Begriffen vornehm. Und er war geschaffen, diesen neuen Menschen, der in Wahrheit nicht existierte, in seiner Kunst zu beglaubigen. Sein prächtiger Wuchs, hochragend und von schönsten Maßen, gab ihm die Haltung und den Schritt der Vornehmheit. Und seine Stimme, tief und stark, warm und weich, wie aus innerstem Herzen herauf, erfüllte auch Schwärmereien von übermenschlicher Weite mit quellend lebendigem Leben. Die fernste Sehnsucht, die verlorenste Klage, das verstiegenste Gefühl bekam, in den satten Schmelz dieser Stimme getaucht, die Farben hinreißender Echtheit. Wo andre Schwung brauchen, um in jähem Ansturm die Gipfel innerer Bewegtheit zu erobern, war ihm erhabene Fülle gegeben; war ihm gegeben, in Festigkeit, die nichts von ihrem Takt verlor, vom ebenen Boden des Gewohnten emporzuwachsen, bis sein Haupt über alle andern Häupter ragte. In Sturm und Zertrümmerung noch schlug das Herz dieser Helden zunächst an unsern Herzen. Wie hoch wir auch zu ihnen aufblicken mußten, wir fühlten doch nicht, daß sie sich auch nur um einen Schritt vom Leben unsers Lebens entfernt hätten. So herzlich dringend rief uns diese große, zauberhafte Stimme, diese wunderbar beredte Festtagsglocke der Kunst!

Aber nicht nur in heldischer Klage und Empörung war seine Stimme mächtig; und nicht nur im königlichen Schreiten belebte sich der Adel seines Wuchses. Seine Riesenkraft — denn Kraft allein ist imstande, so zu überwältigen — erscheint auf wunderbare Weise mit Weichheit und Güte ganz innig versetzt, eine Mischung von feinster plastischer Nachgiebigkeit. Wenn seine tragischen Kämpfer und Denker durchaus die geistige Höhenlinie von damals zeichneten, so wiesen seine Plauderer, Liebhaber und Charmeure der damaligen Gesellschaft eine neue Glätte von brillantestem Schliff. Im Geistigen ließ er sich von den Idealen der Epoche führen, aber gesellschaftlich führte er sie zu ihrem Ideal. Sein Faust, sein Uriel, sein Narziß waren sehnsuchtselige Männer, der ganzen Menschheit wahre Herzensbrüder, mit ausgebreiteten Armen, um jeden an die Brust zu pressen, feuchtglänzenden Auges nach idealer Beglückung ausschauend. Was für eifernd strenge Philosophen hat Emerich Robert später daraus gemacht! Dieser Künstler repräsentierte, nach dem konzilianten Juden Sonnenthal, den fanatisiert handelnden und duldenden Juden. Sein Stolz war unbeugsam, hart, abstrakt. Sonnenthal aber, der bildsam Nachgiebige, braucht nicht erst die Höhen übersinnlicher Schwärmerei, um der gemeinen Menschheit leuchtend voraus zu sein. Das kostbare Material seiner Kunst ist ohne Sprödigkeit; auch in geringern, irdisch nahen Formen bewährt es sich und dauert aus. Seine gewaltige Kraft, aus den tragisch erschütterten Gebieten entlassen, schmeidigt sich da, setzt sich ganz in Wärme um, strahlt von allen Zaubern lächelnder Unwiderstehlichkeit. Und so wurde sie auch zur lebendigen

Digitized by Google

Quelle seiner berühmten unnachahmlichen Eleganz. Sie allein war es, die noch seiner lässigen Bewegung eine solche Harmonie erschuf, daß er Posen und Gebärden erfinden durfte, die sonst in keiner kultivierten Geselligkeit erlaubt gewesen wären. Ihm aber standen sie prächtig an, als die Launen seiner frei und harmonisch spielenden Kraft. Für ihn galten sie — und so galten sie für alle. Denn so wie er auf der Bühne war, wollten sie ja alle im Leben sein: so ganz fürstlich im Auftreten, so ganz bürgerlich im Fühlen. Aber nur er, der Einzige, konnte das; denn er war der große Schauspieler seiner Zeit. Seine äußerst gemütliche Noblesse, die rastlos ihre Posen wechselt, mit allem agiert, was die Hände erreichen, und sich in gesuchter Ungesuchtheit nicht genug tun kann, verliert dennoch nicht das mindeste von ihrer musterhaften Eleganz. Und so blieb sie Muster; ein unerreichtes und unvergleichbares freilich, denn die ganz persönliche Vornehmheit will nun einmal ganz persönlich erschaffen und ausgebildet sein. Und die traditionelle Vornehmheit alter Familien lebt in viel kühlern, ruhigern Formen. Er aber durfte die Gebärde schweifen, schwingen und schleudern, wie seine Erfindung wollte; er durfte das Wort, je nach der Laune seines Einfalles, dinpuffen, zersingen oder schnörkelnd modulieren. Ihm war solcher Uebermut erlaubt; ja, er konnte ihn zum persönlichen Gesetz erheben. Seine souveräne Kraft, zu herzlichem Humor befreit, gab ihm die volle Beglaubigung. Keine andre Noblesse war so sichtbar, so eindringlich, so aus Persönlichstem vollendet, wie die auf der Bühne; darum hielt man sie damals für die einzig richtige. Und Sonnenthal war ihr glänzendster Mann. Welcher von seinen Kavalieren und Tausendkünstlern, von seinen Geistbolden und Herzenfängern, von seinen Hexenmeistern amüsanter Bezauberung sei hier als der bedeutendste, bezeichnendste, unvergeßlichste genannt? War es Konrad Bolz, der fröhliche Frechling? War es der unbändig unwiderstehliche Herzog von Aleria im ‚Marquis von Villemer'? War es der ‚Père prodigue' des Dumas? Jetzt, in der historischen Entfernung, erscheinen sie alle als ein Einziger; als ein Unvergleichlicher auch, in dem auf das Ueberraschendste vereinigt war, was das Herz der Zeit menschlich bewegte, was den Sinn der Zeit berauschte, was den Geist der Zeit aufwärts rief. Im Salon, wie im Salonstück und in allem, was gesellschaftliche Unterhaltung betraf, tappte freilich dieser Geist französischem Vorbild nach. Darum konnte sich auch seine künstlerische Verkörperung in französischen Stücken, unter französischen Namen am vollendetsten zeigen. Waren, was dem Meister da gelang, französische Herzöge, Marquis, Barone? Ach nein, diese Herren seben in Wirklichkeit ganz anders aus, geben, stehen, sprechen anders, sind keineswegs so ausdrücklich vornehm. Was Sonnenthal da spielte, war der spezifisch Sonnenthalsche Adel, die Gediegenheit seiner durchgebildeten Kraft, Noblesse von seines Wuchses Gnaden, Vornehmheit aus Gemüt. Und Stolz und Freude waren seine sichtbaren Führer dort hinauf: der Stolz auf die Sicherheit seiner Kraft, die Freude an der Freiheit und an der Geltung seiner Kunst.

Digitized by Google

Es war, im Einklang mit der innern Bewegung der Epoche, die rechte Herzensfreude des Rezipierten, der sich mit wahrer Inbrunst der Sehnsucht seiner Zeit entgegenwirft und den neuen Typus, den sie verlangt, überzeugt und überzeugend aus sich entwickelt; der mit aller Kraft und Regsamkeit seiner langverhaltenen Energien der Losung begeistert nachlebt, daß es nicht mehr angehe, so ganz nur Jude sein zu wollen.

. . . Und ganz und gar nicht Jude, geht noch minder. Beispiellos bildsam, veränderlich, unfest sind die geistigen Oberflächen dieses Volkes; beispiellos zäh und unzerstörbar sind aber die Besonderheiten seines Blutes, seine Instinkte, seine langaufgespeicherten seelischen Erbschaften. Der Jude wird nur darum ein ganz andrer, um ganz derselbe zu bleiben. Daß dieser rätselhafte Doppelcharakter von ihm selbst und von allen andern so vielfach mißverstanden und mißdeutet werden mußte, hat ihm grimmigen Haß und mörderische Verfolgung getragen . . . Es ist wahr: die Formen europäischer Kultur und das innere Wesen der Judenrasse gerieten oft nur in Widerspruch und Zersetzung aneinander. Oft aber fanden, kreuzten, befruchteten sie sich auch zu Neuschöpfungen von lebendiger und gesunder Eigenart. Wie edler Eifer, wie verständiges Können ist schon aus jenem Zwiespalt erblüht! In der Schauspielerei zumal, wo die Persönlichkeit sich unmittelbar und frei darbietet, wo der andre Blutstropfen, die fremde Färbung des Gemüts das Kunstwerk wohl umschaffen, aber nicht verderben kann. Auch darin gibt Sonnenthal das erlesenste Beispiel; auch in dieser künstlerischen Bewahrung und Erhöhung jüdischer Eigenschaften hat er Edelstes vollbracht. Vielleicht gerade darum, weil bei ihm in angemessen dienstbarer Stellung bleibt, was sich sonst so oft als das berühmteste (und verrufenste) geistige Zeichen seiner Rasse zur Alleinherrschaft drängt: ihre Intelligenz. Dieser hastig greifende, rücksichtslose Verstand, der verflucht ist, ewig unfruchtbar zu bleiben, jedes innere Gleichgewicht zu stören und nichts als Ueberhebung und Lebensfremdheit zu erzeugen, hat Sonnenthals Kunstwerk nie beschädigt. Das klärende und sondernde Erkennen war ihm immer nur eines der vielen Mittel zum Zweck. Seiner Kunst ist die tiefere Weisheit des reifen und reichen Gemüts, die höhere Klarheit ganzer, furchtloser Instinkte gegeben. Die haben sich freilich alle rassige Echtheit bewahrt; von ihnen kommt die Sehnsucht nach Beglückung und nach Aussöhnung mit der Welt; von ihnen der Antrieb, sich völlig hinzugeben, mit aller lebenden Kreatur zu fühlen und zu leiden; von ihnen die unzerstörbare Güte des Herzens, die weltüberlegene Duldsamkeit. Es sind Instinkte, die in der festen, warmen Geschlossenheit der jüdischen Familie ihre wunderstarken Keime entwickeln. Wird ihnen aber eine Tür in die Welt aufgetan, so ist ihre Dankbarkeit imstande, diese Keime weit ausschwärmen zu lassen. Die ganze Menschheit wird Familie; überallhin wendet sich diese Liebe und wird darum — wunderbar! — um nichts schwächer und flacher. Besonders die deutschen Juden können so werden, wenn sich ihr heißer Lebensdrang arglos und beglückt in die großen Formen deutscher Geistesskultur ergießt. Aus solcher

Digitized by Google

zwanglosen Vermählung germanischer und semitischer Innerlichkeit entspringt das Stärkste und Einheitlichste an Sonnenthals Schauspielerei. Ihm hat seine Kunst die Tür in die Welt geöffnet; und diese Welt war deutsch. (Ich weiß wohl, daß er aus Temesvar gekommen ist; aber das war damals kulturell noch gute deutsche Provinz, und überhaupt sind ja die magyarischen Juden erst vor etwa einem Vierteljahrhundert erfunden worden.) In diese Welt strömte, kraftvoll und lebenspendend, die angestammte Wärme seines Blutes ein und mit ihr die Sehnsucht eines Volkes in Verbannung. Daher hatten seine schlichten Männer, die Risler und Fabricius, den unbeschreiblich rührenden Ton der Klage, der ihr Weh, als wäre es das Weh der ganzen Menschheit, in unsre Brust, in unsre Kehle, in unsre Augen emporhob. Daher ist über seine stolzen und edlen Helden dieser Schimmer unendlicher Güte und Gerechtigkeit gebreitet, unter dem der wahre tragische Trotz kaum sichtbar werden kann. Das hat ja seinem Wallenstein und seinem Lear, so fürstlich und so mächtig sie sind, den Einwand allzu väterlicher Milde eingetragen. Sein König Philipp krankt gewiß daran. Aber das gibt nun auch dem Hochbetagten, dem die Kräfte mählich entsinken, den erhabenen Glanz weltweiser Abklärung. Der Herrscherschritt und der Schrei der Leidenschaft sind nicht mehr seines Alters. Der Instinkt, der Hingabe und Aussöhnung mit der Welt gebietet, kommt nun in Ruhe zu sich selbst, wird ganz Bewußtsein, braucht keine vorgezeichneten fremden Formen mehr. Die letzte und die wahrste Größe Sonnenthals offenbart sich in seinem Nathan. Der deutsche Dichter, der sich für die weise Duldsamkeit kultivierter Juden verständnisvoll begeistert — und der jüdische Künstler, dessen echtrassiges Gefühl in deutschem Sprechen und Denken kultiviert worden ist: so trifft sich verschieden geartetes Volkstum auf Höhen menschlicher Reife und wächst zu sublimer Einheit ineinander. Sonnenthals Nathan ist keine vorgezeichnete Arbeit mehr, kein Werk des planmäßigen Aufbauens — er ist ein Geschenk seiner Natur, deren Güte und Größe sich nun in völliger Klarheit gefunden hat. So ist ihr auch alles Ueberlegte, Verstandesmäßige schon immanent, braucht nicht erst von einer außerhalb arbeitenden Intelligenz hergeholt zu werden. Natur ist alles; seine bedeutende Natur, die sich zur endgültigen Form ihres Waltens durchgebildet hat. Sie weiß von ihrer Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, und glaubt an sie. Und kommt dieser Kraft „mit Sanftmut, mit herzlicher Verträglichkeit, mit innigster Ergebenheit in Gott zu Hilf'" ... Und hat so das Wort des Dichters zum Erlebnis vollendet.

Ein Denkmal? Ja; und nicht nur des alten Burgtheaters, sondern auch ein Denkmal kultivierter Menschlichkeit, hochgezüchteter Rassen-Instinkte, die durch weise Pflege selbst auf fremdem Boden zu Schönheit und Gleichgewicht kommen konnten. Den andern mag er — in fernen Jahren noch — ein Zeichen der wertvollen Fruchtbarkeit dieser Instinkte sein; und seinem Volke, das Schönheit und Gleichgewicht auf fremder Erde ersehnt, als Künstler ein Trost, ein Lehrer, ein verehrungswürdiges Bild!

Digitized by Google

Fiesko

Reinhardt hat bereits im erſten Viertel der Saiſon mehr Neuaufführungen gebracht, als ſelbſt die fleißigſte berliner Bühne in einem ganzen Durchſchnittsjahr. Von dieſen neun Aufführungen ſind Sozialariſtokraten, Kettenglieder, König Lear, Kabale und Liebe, Clavigo nach Intention und Vermögen nirgends im gegenwärtigen Deutſchland zu erreichen. Wenn es dafür bei uns Verſtändnis und auch nur jenes Mindeſtmaß von Anerkennung gäbe, das einer reinen künſtleriſchen Abſicht und ſolchem ſeltenen Fleiß, ganz unabhängig vom Ergebnis, zukommt: ſo wäre der ‚Fiesko‘ nach vielen Siegen ein Fiasko, das kaum erwähnt, geſchweige denn zergliedert werden müßte. Da bei Reinhardt aber, umgekehrt wie bei den andern, nicht die Treffer, ſondern die Fehlſchüſſe gezählt, und obendrein doppelt und dreifach gezählt zu werden pflegen: ſo iſt es nötig, von dieſem letzten Fehlſchuß ein unverhältnismäßig großes Aufheben zu machen, damit er nicht zum zweiten Mal getan wird. Nach menſchlichem Ermeſſen iſt es leicht, ihn künftig zu vermeiden. Man ſehe blos den Irrtum ein, den man begangen hat. Wie wenn Bismarck unvermutet von einem altgedienten Legationsrat mal ein bischen die Geſchicke Deutſchlands hätte lenken laſſen, hat der ſonſt ſo kluge Reinhardt eine der vertrackteſten Aufgaben der klaſſiſchen Dramatik ſeinem Dramaturgen Hollaender anvertraut, offenbar, weil der ihm doch genügend lange zugeſchaut hat, um ſelbſt Regiebegabung zu bekommen. Aber die Hollaenders werden immer nur lernen, wie die Reinhardts ſich räuſpern und wie ſie ſpucken. Man hat die Teile der Reinhardtſchen Außenregie in der Hand und entbehrt an allen Ecken und Enden das geiſtige und artiſtiſche Band. Denn ſo gewiß ein Stück uns nichts mehr werden wird, in dem ein Theatermohr nur über den Markt zu gehen braucht, um von einer Gräfin in ihre Wohnung gewinkt und zum Vertrauten gemacht zu werden; nur einen Mordverſuch auf einen Grafen zu unternehmen braucht, um von dieſem in lebensgefährlich revolutionäre Pläne eingeweiht zu werden; nur demſelben Grafen ſich als tüchtig bewährt zu haben braucht, um aus dem Dienſt geſchickt und damit zur Verräterei förmlich ermuntert zu werden — ſo gewiß ein ſolches Stück nicht mehr zu retten ſein wird, ſo gewiß beſteht, jenſeits aller pragmatiſchen Glaubhaftigkeit, die Möglichkeit, ein Bild zu malen, ein glitzerndes, flirrendes, buntſcheckiges Bild von abſtrakten und konkreten Gegenſätzen, als da ſind: tollkühn bewegliches Freiſchärlertum und unverrückbare Vaterlandsliebe, Mißvergnügtheit und Enthuſiasmus, italieniſcher Meuchelmord und deutſche Hiebe, kokette Bizarrerie und ſchwärmeriſche Melancholie, Römerſtolz vor Fürſtentronen und höfiſch-geſchmeidige Tücke. Reinhardt ſelbſt hätte die Fauſt für dieſes Bild gehabt.

Digitized by Google

Er hätte nicht hier einen Klecks und da einen Klecks hingemacht, sondern hätte für jeden Fleck die eindrücklichste, die notwendige schauspielerische Farbe gefunden. Er hätte dem Bilde den Hintergrund gegeben, den Schiller ausdrücklich vorschreibt: Genua in der Morgenröte; das Thomastor; den Hafen voller Schiffe, mit Fackeln erhellt. Er hätte Dorias, Fieskos, Verrinas Behausungen, als stimmungschaffende Faktoren, deutlich von einander geschieden. Er hätte in das Fest bei Fiesko die Lebenslust eines ganzen südländischen Volkes zusammengedrängt. Er hätte . . . ach, was hätte er nicht alles! Statt dessen?

Es ist eine verschwommene, schmuddlige, gleichgültige Vorstellung, der außer ihrer respektabeln Angestrengtheit allenfalls zuzugestehen ist, daß man sie von dem weniger theaterblütigen als theaterwütigen Hollaender noch schlimmer erwartet hätte. Vielerlei nämlich, was nachzuahmen ist, ist mit bemerkenswerter Fixigkeit nachgeahmt. Es hilft garnichts, und gerade diese Fixigkeit ist auch wieder verdächtig. In allen entscheidenden Punkten jedenfalls haben Aug und Ohr mitsamt dem literarischen Instinkt des Regisseurs versagt. Ein Dialog ohne die erleuchtenden Akzente, die man an dieser Stelle gewöhnt ist. Ein Italien, um auf die Pinien zu klettern. Wenn die Sonne über der majestätischen Stadt aufgeht, über die Fiesko emporzuflammen sich sehnt, dann wird ein schäbiger Fetzen durch kümmerliche Scheinwerfer dem öffentlichen Mitleid ausgeliefert. Will etwa die blasse Furcht vor dem unberechtigten Vorwurf der Ausstattungssucht die raren malerischen Ambitionen dieses Theaters ersticken? Hollaender ist asketischer als Schiller und läßt die Regieanweisungen auch für den letzten Akt unbefolgt. Hier hat er überdies dem Text übel mitgespielt; hat mit Vorliebe diejenigen Strecken gestrichen, in denen immerhin eine Spur von Psychologie den Verlauf der Begebenheiten verständlich macht. Es lohnt nicht, im einzelnen damit zu rechten, weil die Vorstellung in dieser Gestalt ohnehin hoffnungslos ist.

In einem Jahre muß Reinhardt sie selber in die Hand nehmen. Nicht daß unsrer Seele Seligkeit von der Annektierung dieses halb verblichenen Stückes abhängt. Aber es wäre schade, zwischen den ‚Räubern' und ‚Kabale und Liebe' eine Lücke zu lassen; und es käme wirklich nur darauf an, die richtige Besetzung durchzuführen, um das Repertoire des Theaters um eine schauspielerische Sehenswürdigkeit zu bereichern. Man gebe Bassermann den Fiesko, Kayßler den Verrina, Diegelmann den Andreas, Walden den Bourgognino, Abel den Sacco, Hartau den Lomellino, Beregi den Romano, Winterstein den Deutschen der Herzoglichen Leibwache, der Heims die Leonore, der Höflich die Bertha. Julia bleibe die Durieux, die sich mit der Beschreibung des Schillerschen Personenverzeichnisses bis aufs i-Tipfelchen

Digitized by Google

deckt. Der Mohr bleibe Schildkraut, ein kugelrunder Baßbuffo des Sprechtheaters, den die Luſt an halsbrecheriſchen Späßen nur ſo herumrollt. Gianettino Doria bleibe Wegener, ein Erdgewächs mehr des Quattrocento als des Cinquecento, von einer herrlichen Brutalität im kalten Blick und in der rauhen Stimme. Calcagno aber werde Moiſſi, der dem Fiesko nicht etwa nur vorläufig, ſondern überhaupt nicht gewachſen, im wörtlichſten Sinne nicht gewachſen iſt. Schauſpielkunſt iſt zur Hälfte Körperkunſt, und ſo häufig es möglich iſt, Herz und Geiſt in einen widerſpenſtigen Körper zu treiben, ſo unmöglich wird es für Moiſſi immer ſein, ſeinen einknickenden Beinen die müheloſe Souveränität und die funkelnde Repräſentationsfähigkeit abzuzwingen, die hier unerläßlich ſind. Moiſſi hat nicht den Tritt, den die Blinden Genuas kennen: er rankt ſich unauffällig durch ſeine Mitmenſchen, und ſeine geringe Wirkung hat ohne Zweifel hierin ihre Erklärung. Zur andern Hälfte freilich iſt Schauſpielkunſt Seelenkunſt, und ſobald man darauf verzichtet, dieſem Giovanni Luigi de' Fieſchi eine menſchenbetörende Macht anzuſehen, geht genug in ihm vor. Ja, ich wüßte keinen Zug zu nennen, den er der innern Charakteriſtik ſchuldig bliebe. Wir ſind übereingekommen, im Theater, auf Grund ſeines Namens, Schau-Spielkunſt zu ſuchen. Könnte man ſich mit Hör-Spielkunſt zufrieden geben, ſo wäre Moiſſi ein Fiesko wie wenige.

Berühmtheit/ von Peter Altenberg

Wir waren einmal, eine größere Geſellſchaft von Künſtlern, in einem Champagnerpavillon in ‚Venedig in Wien' im heurigen Sommer. Drei ſüße Mädchen ſetzten ſich ſogleich zu uns. Jemand aus der Geſellſchaft ſagte zu ihnen: „Kinder, wißt Ihr denn nicht, in weſſen Geſellſchaft Ihr heute die Ehre habt zu ſitzen?! Dieſer Herr da iſt doch der berühmte Maler Guſtav Klimt!" „So — — —" ſagten die Mädchen nonchalant Da kam ein viertes Mädchen hinzu und ſagte: „Kinder, wißts Ihr, wer der iſt?! I erkenn' ihn ganz genau wieder — — —." „Ah, was geht das uns an, von uns aus ſoll er ſein, wer er will — — —." „Aber, dös is doch der Herr, der heuer im Winter im Casino de Paris zwölf Flaſchen Charles Heidſieck gezahlt hat!" „Was, dös is der?! Richtig. Sie, Herr berühmter Maler, Sie ſollen leben!"

P. S. Der Vertreter von Charles Heidſieck ſagte einmal zu mir in einer vorgerückten Stunde: „Du, Peter, ich bin nur neugierig, ob Du meine Firma einmal in eine Deiner Skizzen wirſt hineinbringen?! Peter, dann kannſt Du ſaufen, ſoviel Du willſt!"

Nun hoffe ich alſo mit einiger Berechtigung, ſaufen zu können. Es war allerdings damals in der Klimt-Affäre gar kein Charles Heidſieck, ſondern Pommery geweſen. Aber da er ebenſo gut iſt, und man überdies zu ſaufen bekommt?!

Digitized by Google

Kongreß für Theaterästhetik/

von Ferdinand Gregori

Man befürchte nicht und erwarte nicht, daß die ansehnliche Zahl der Fest-, Eß- und Ordenstage, wozu sich gar mancher Kongreß ausgewachsen hat, vermehrt werden solle. Ich denke an einige Stunden mühevoller Arbeit, aus der vielleicht erst spätere Generationen Vorteil und Bequemlichkeit ziehen. Und wenn auch vorläufig nur theatertechnische Dinge zur Verhandlung stehen, und wenn für mich persönlich auch das Wort Technik einen schönen, weithintönenden und ehrwürdigen Klang hat, so könnte es doch als Schlagwort die Allgemeinheit leicht zu der Annahme verführen, als wolle ich nur eine Aussprache über die Notwendigkeit eiserner Vorhänge und der Notausgänge eröffnen. Ich erweitere deshalb von vornherein das Aufgabengebiet und spreche von einem Kongreß für Theaterästhetik.

Er soll die Ergänzung sein zu den Vertreterversammlungen der Deutschen Bühnen-Genossenschaft, denen ein vorwiegend sozialer und ethischer Charakter innewohnt, und zu der Tätigkeit der Gesellschaft für Theatergeschichte, die sich mit der Vergangenheit unsrer Kunst befaßt. Wir brauchen Richard Wagners Schwärmereien von der Vereinigung aller Kunstübungen auf dem Theater nicht unbedingt zuzustimmen und müssen doch gestehen, daß von den Direktoren, Spielleitern und Schauspielern mehr verlangt wird, als daß sie Stücke aussuchen und besetzen, Tische und Stühle aufstellen und Rollen auswendig lernen. Was aber im großen Umkreis des deutschen Theaterbetriebes wissenschaftlich und künstlerisch erreicht worden ist und täglich erreicht wird, geht meist mit der Flüchtigkeit der Aufführungen verloren. Kaum werden genaue Regiebücher eingerichtet, kaum erhalten sich die Besprechungen in den Zeitungen eine Woche lang. So kommts, daß immer wieder die gleichen Inszenierungsfehler auftauchen, daß längst erprobte technische Errungenschaften immer wieder von neuem ‚errungen' werden. Es geht nicht recht vorwärts; und ist es auch nicht möglich, daß eine kleine Bühne in der Ausstattung des szenischen Bildes mit den größten wetteifern kann, so gibts doch mancherlei, was mit geringen Kosten oder gar nur mit ein wenig Geschick von Berlin und Wien nach Lübeck und Graz verpflanzt werden könnte.

Zum ersten: die vorteilhafte Einrichtung des Bühnenraumes selbst! Jahr für Jahr werden Theater unter ungeheuern städtischen Opfern gebaut, ohne daß bis jetzt den zeitraubenden, stimmungmordenden Verwandlungspausen gesteuert worden wäre. Die prunkvolle Fassade und der goldverkleisterte Zuschauerraum gelten noch immer für das Um und Auf der Konkurrenzentwürfe. Das ideale Prinzip der Versenk- und Rollbühne, das im Burgtheater leider nur zur Hälfte durchgeführt worden ist, wäre sonst schon längst bis zur Vollkommenheit gediehen; aber man kennt und würdigt es im allgemeinen kaum.

Digitized by Google

Das fortwährende Probieren mit naturaliſtiſchen Dekorationen in den Stilſtücken und mit ſtiliſierten Dekorationen in naturaliſtiſchen Stücken hat einen wahren Rattenkönig von Verwirrungen gezeitigt. Reich dotierte Theater finden da wohl noch heraus, aber mittlere, die auf Sparſamkeit angewieſen ſind und doch wenigſtens einmal im Winter ein Stück ganz neu ausſtatten wollen, verlieren den Halt.

Könnte nicht Tauſenden von Schauſpielern ein neuer Weg der Rhetorik gewieſen werden, wenn ein Meiſter der Rede vor ſie träte und ſie in ſeine Werkſtätte ſchauen ließe? Man wende nicht ein, daß derlei nicht lehrbar ſei; es iſt lehrbar, aber nur von Mund zu Mund, nicht vom Buche aus. Und iſt es nicht eine beinahe typiſche Erſcheinung im Schauſpielhauſe, daß alle techniſchen Schriften über die Achſel angeſehen werden? Daß viele alte Bühnenleute, die keine Vorbildung genoſſen haben, überhaupt gegen jede Vorbildung zetern? So einige man ſich doch endlich im Schauſpieler-Unterricht über einen Lehrplan, deſſen Ernſthaftigkeit unantaſtbar iſt!

Fallen meinen Kollegen, fallen den ſchriftſtellernden Theaterfreunden nicht noch hundert Dinge ein, die der Beſprechung würdig und bedürftig ſind? Mit Dramaturgien, Lehrfibeln und Kritikenſammlungen iſt nichts getan; auch können die Schauſpieler nicht perſönlich den muſtergültigen Aufführungen anwohnen, die ſich auf zehn Monate und vielleicht eben ſo viel Städte verteilen — was bleibt übrig? Wir wollen einmal im Jahre irgendwo in der Charwoche oder im Anſchluß an die Stellvertreter-Verſammlung im Dezember zuſammenkommen und uns erzählen oder erzählen laſſen, was die letzten Jahre an tatſächlichen Fortſchritten gebracht haben, und worin wir alle mithelfen können, damit es auf beſonntem Pfade rüſtig bergan geht. Ich denke, daß Dichter, Maler, Muſiker und Architekten, Kunſtrichter und Lehrer der Anregungen gar viele zu geben haben, und daß ſie uns gern eine offene Meinung darüber zugeſtehen.

Die Sprache des Operntextes

Richard Specht

Caſparis Vorſchlag, italieniſche und franzöſiſche Opern auch auf deutſchen Bühnen in ihrer Originalſprache aufzuführen, hat auf den erſten Blick etwas ungemein Verlockendes und Beſtechendes. Nicht nur angeſichts der geglückten wiener und berliner ‚Traviata'-Verſuche und der im Hinblick auf das vorliegende Problem in der Hauptſache gelungenen jüngſten wiener Vorſtellung von ‚Samſon und Dalila'. Auch der Tatſache halber, daß die romaniſchen Sprachen wirklich dem Geſang eine ganz andre Unterlage geben, daß ein großer Teil des Reizes, den eine italieniſche oder franzöſiſche Cantilene ausübt, zu wirken aufhört, wenn die vokalreichen, melodiſchen Worte des Urtexts durch die konſonantenreichen einer Ueberſetzung verdrängt werden, die obendrein in den meiſten Fällen vom Stand-

Digitized by Google

punkte der Diktion ebenso stümperhaft ist wie von dem des Musikalischen und Dramatischen. Lauter Mißstände, die durch Casparis Anregung in sehr künstlerischer Weise behoben zu werden scheinen.

Aber doch nur scheinen. Denn es melden sich Einwände verschiedenster Art, künstlerische und praktische. Vor allem: Die Heranziehung des londoner Beispiels scheint mir nicht glücklich, denn es ist ein großer Unterschied zwischen einem stabilen Ensemble und dem jeweilig den Bedürfnissen der season entsprechend zusammengestellten, das von der londoner Bühnenleitung zur Erfüllung bestimmter Aufgaben alljährlich neu und den speziellen Anforderungen spezieller Werke gemäß vereinigt wird. Ebensowenig kann die zufällige Zusammensetzung des Personals der berliner Hofbühne bei einer prinzipiellen Frage in Betracht kommen. Denn im allgemeinen steht es sicherlich so, daß die meisten ‚gut ausgebildeten' Sänger zwar wirklich „der italienischen Aussprache so weit mächtig sind, daß sie eine italienische Arie besser in dieser, als in deutscher Sprache zu singen vermögen". Aber auch nicht mehr als eben dieser ‚Aussprache', die ihnen den rein phonetischen Vorteil gegenüber der deutschen gibt. Hier dagegen handelt es sich um mehr als um eine einzelne Arie und um mehr als bloße richtige Artikulation: um ein tondramatisches Werk welcher Art immer den heutigen Bedürfnissen entsprechend zur Erscheinung zu bringen, muß der Darsteller nicht nur die Aussprache, sondern das Wesen des fremden Idioms vollkommen beherrschen; will sagen, daß er nur dann echter Accente fähig sein wird, wenn er sich nicht nur den Klang, sondern auch den Sinn des Gesungenen, bis ins einzelne Wort, souverän und mühelos zu eigen gemacht hat, und daß jene lebendige und menschliche Art der Gesangsdarstellung, die heute gewissen, in ihrem musikalischen Teil wertvollen und ihrem textlichen minderwertigen Opern einzig Daseinsfähigkeit gibt, vollkommen ausgeschlossen ist, wenn es sich nur um das mechanische Auswendiglernen einer unverstandenen Sprache handelt. Wie viel mehr noch bei Werken wie ‚Carmen', in denen wirklich Wort und Ton einander bedingen, in deren Verkörperung jede Silbe und jeder Ton von seelischen Erschütterungen beladen sein sollen: hier muß der Sänger die ‚eigene Sprache' sprechen — gleichviel, ob es die Muttersprache ist oder eine, die ihm erst später zum Besitz geworden ist, aber unbedingt eine, die ihm ein müheloses Ausdrucksmittel bedeutet. Ich glaube, daß sogar unter den hervorragenden deutschen Sängern die wenigen an den Fingern herzuzählen sind, die einer Beherrschung des Französischen und Italienischen in solchem Maße fähig sind. Der Durchschnitt ist es sicherlich nicht. Und — von der höchst anstrengenden Ueberlastung des ohnedies schon arg in Anspruch genommenen Gedächtnisses ganz abgesehen — wo diese Beherrschung fehlt, wird eine Aufführung in der Ursprache entweder rein konzertant oder unfreiwillig parodistisch. Was sich in der wiener ‚Samson'-Vorstellung von neulich gezeigt hat: man hat da in Nebenrollen ein Französisch gehört, das jedem Pariser unverständlich gewesen wäre.

Ein andrer Einwand: die Chöre. Man kennt das Material der Opernstatisterie, und man stelle sich nun vor, wie hier das Ziel sinngemäßer Aktion und halbwegs möglicher Deklamation erreicht werden soll — eine Frage, deren Beantwortung sich von selbst ergibt; immer vorausgesetzt, daß es sich nicht um vereinzelte Veranstaltungen, sondern um eine regelmäßige Einrichtung handelt und auch im Hinblick darauf, daß man im

Digitized by Google

Einzelfall das Unzureichende verzeihen und Dinge hinnehmen wird, die auf die Dauer dramatisch unzulässig sind.

Ein weiterer: das Publikum. Caspari hat diesen Umstand vorwegzunehmen versucht und gemeint, daß die Hörer auch bei deutschen Aufführungen nichts vom Text verstehen. Worauf zu erwidern ist, daß von solchen Aufführungen nicht die Rede sein kann, wenn von richtunggebenden Dingen gesprochen wird. Mehr als jemals zuvor ist das Gefühl auf das eigentlich Dramatische eingestellt, und so wenig es zu verteidigen ist, wenn die dramatische Deutlichkeit, wie es oft und unnötigerweise geschieht, auf Kosten edlen Gesanges erreicht wird, so ist doch diese Deutlichkeit in bezug auf das Wort und auf die Geberde ebenso wie auf die Kontinuität der dramatisch-musikalischen Linie das höchste Gesetz einer modernen Operndarstellung. Es geht also nicht an — und bei Schöpfungen außerordentlicher Art wie ‚Carmen' noch weniger als bei minder subtilen — einen großen und wahrscheinlich sogar den überwiegenden Teil des Auditoriums im Unklaren über die szenischen Einzelheiten zu lassen; selbst dann, wenn die Vorgänge im Groben durch eine Inhaltsangabe bekannt gegeben werden — ein dankenswerter Vorschlag Casparis, dem unbedingte Erfüllung zuteil werden sollte. Der künstlerische Gewinn, der durch die Aufführung in der Originalsprache erzielt werden könnte, sogar dann, wenn die Gefahr eines Versagens der Darsteller überwunden wird, steht in keinem Verhältnis zu dem künstlerischen Defizit, das augenblicklich eintritt, wenn die Oper wieder — wie es einstens war — zu einem Konzert im Kostüm würde. Was sofort für all jene geschieht, denen der Text unverständlich bleibt.

Vielleicht aber zeitigt Casparis Vorschlag eine andre Frucht: die eines erhöhten Augenmerks auf gute Uebersetzungen lebendiger Opernwerke. Es ist tatsächlich eines Kulturvolks unwürdig, Werke von der strotzenden Fülle Verdischer Opern, von der furchtbaren Tragik der ‚Carmen', ja selbst von dem effektvollen Reichtum Meyerbeerscher Schöpfungen und der Goumandisen Aubers und Gounods, von einer Sprache getragen hinzunehmen, die in Sinn und Form gleich barbarisch ist. Hier müßte ein Nachschaffender eingreifen. Sehr bedauerlich, daß Schriftsteller von formkünstlerischem Rang hier allzu vornehm tun und solch reinigendes Werk unter ihrer Würde halten. Freilich müßten diese Schriftsteller auch musiknahe Menschen sein, und das verengert den Kreis, der in Betracht käme. Aber auch ihrer gibt es genug. Es wäre die schöne Erfüllung einer Pflicht der Operndirektoren, hier Wandel zu schaffen und jenen fremdländischen Werken, die ihre Lebensfähigkeit bewiesen haben, eine ihrer würdige sprachliche Unterlage zu schaffen: sei es im Wege von Aufträgen — eine Verständigung der auftraggebenden Intendanzen untereinander wäre freilich von Vorteil, damit nicht zwecklos doppelte Arbeit geleistet wird — sei es im Wege der sonst so zweifelhaften Preisausschreibungen, die hier einmal einen guten und fruchtbaren Zweck fördern helfen könnten. Es ist nicht einzusehen, warum die Deutschen, die auf ihre Uebersetzungen des Shakespeare, des Dante, des Byron, des Molière so stolz sind, grade bei wertvollen Werken der Opernliteratur in einem Weiterschleppen von aufreizender Nachlässigkeit verharren sollten, statt diesen Werken erst ihre dauernde, echte, künstlerisch gefestigte Lebendigkeit zu geben.

Digitized by Google

Französische Komödie/ von Alfred Polgar

‚Vater': vier Akte von Guinon und Bouchinet. Es beginnt wie ein Familienblattroman. (Und endet wie ein solcher.) Ein nichtssagender erster Akt macht sichs ungebührlich bequem; es geschieht Gleichgültiges. Die Menschen auf der Bühne reden, weniger weil sie etwas mitzuteilen hätten, als weil sie nicht gut dasitzen und einander schweigend anstarren können. Hinterher erfährt man, daß es Schilderung einer kleinbürgerlichen, nüchternen, farb- und freudearmen Häuslichkeit war. (Zum Kontrast mit dem spätern Milieu.) Aber es gilt auch hinterher: daß dieser erste Akt eine leere dramatische Formalität, die wohl in einer knappen Szene hätte erledigt werden können. Es war nicht notwendig, für die dünne Melodie des Stücks (die dann recht herzig abgesungen wird) so tief Atem zu holen.

Erster Akt: Im Hause der geschiedenen Frau Orsier. Der lebenslustige Gatte verschwand vor achtzehn Jahren, ließ nichts mehr von sich hören, nahm nie sein gesetzliches Recht in Anspruch, die Tochter während eines Monats im Jahr bei sich zu sehen . . . Eben fand Jeannes Verlobung statt, gleichgültig, ohne Liebe und Wärme. Die Wirkung auf den Zuschauer ist etwa die: In dunkleres Grau wird ein Fleck von lichterm Grau gesetzt. Hierauf wird die Lampe angezündet, es klingelt, ein fremder Rechtsanwalt erscheint. Allgemein verbreitet sich der Eindruck: dieser Rechtsanwalt ist der Vertreter des Schicksals. Und selbstverständlich der Vertreter des geschiedenen Gatten, der, steinreich geworden und nach Paris zurückgekehrt, nun seinen Anspruch auf ein Zwölftel Tochter geltend macht. Sträuben, Desperation, Ueberredung, Erkenntnis: es muß sein! Die Tochter wird zum Vater gehen. Man empfindet: Doppelpunkt, Anführungszeichen unten. Die Komödie kann beginnen. Dieser erste Akt bringt noch gar kein Spiel, nur die mechanische Aufstellung der Figuren zum Spiel, die nüchterne Vorarbeit. Er ist unschmackhaft wie eine trockene Einleitung, ein pedantisches Vorwort, eine langweilig-ausgedehnte Anmerkung außerhalb des Textes.

Der zweite Akt setzt anfänglich die Manier des ersten fort. Ueberflüssiges geschieht. Um sieben Uhr wird die Tochter im Heim des reichen Mannes erwartet, es ist aber erst dreiviertel sieben Uhr. Die Viertelstunde wird schlecht und recht dialogisch gestopft, mit Gesprächen locker zugeflickt. Allerdings: in dieser Viertelstunde wird der reiche Mann als Viveur geschildert. Aber als typischer Viveur, ohne Eigen-Züge: darum ist die Sache fatal-gleichgültig. Der Dramatiker unterlasse die ‚Beispiele', wo sie zum Verständnis nicht nötig sind. Wenn er sagt: „Der A ist ein Schuster" (ein Schuster schlechtweg), so glaube ichs. Es ist überflüssig, das Schusterische des A dann noch beispielsmäßig zu erläutern, ihn auf der Bühne eine Viertelstunde Schuhe klopfen zu lassen. Herr Orsier ist ein Lebemann. Gut. Wir würdigen das, wir sind hinreichend instruiert; wären es, auch wenn wir ihn nicht eine Zeitlang auf der Bühne ‚leben', ihn nicht mit grellen Damen zärtlich-frech hantieren, sich langweilen und

Digitized by Google

den Frack probieren zugeschaut hätten. Endlich erscheint die kleine, liebliche, tapfere Jeanne, und der Rest des zweiten Aufzugs sowie der ganze dritte gestalten sich hübsch und amüsant in mancher Hinsicht. Ihr Inhalt: wie das spröde, von trotziger Parteilichkeit für die Mutter erfüllte Mädchen vom Vater, von seiner genußfroheren Art, das Leben zu nehmen, gewonnen wird, wie das von ihm ererbte (bisher im Schlummer befangene) Naturell langsam in ihr erwacht, wie sie aus einem zärtlich geliebten Exil in ihres Wesens eigentliche, erst zaghaft und feindselig betretene, bald aber froh begrüßte Heimat findet. Schade, daß der vierte Akt die Komödie wieder ins platt Melodramatisch-Gefühlvolle leitet, daß die Autoren für ihr Problem keine andre Auflösung als die in ein allgemeines Wohlgefallen wußten.

Nur von Akt zwei und drei kann die Rede sein. Ihre nette Eigenart liegt im Imponderabilen zwischen den Gesprächen, gewissermaßen in der seelischen Pantomime, die hinter den Masken der Worte lautlos sich abspielt. In dem allmählichen, konsequenten Anschwellen einer Stimmung, von Flauheit zur Innigkeit, von Wurschtigkeit zur tiefsten Sympathie. In der langsamen Umbildung einer Dissonanz (weil vom Leben falsch gegriffen) zum Akkord. In dem allmählichen Sieg einer innern Zusammengehörigkeit über äußerlich Trennendes. Es ist der ganze sentimentale Reiz, die ganze rührende Steigerung einer Erkennungsszene da (im Genre: „so umarme mich, denn ich bin: — dein Vater!"), nur mit dem aparten Unterschied, daß hier die Pointe an den Anfang gestellt ist — und schließlich doch noch als Pointe wirkt. Warum? Weil diese Erkennungsszene — das ist das Hübsche — nicht die Intellekte, sondern das Blut und die Nerven der beiden Beteiligten mit einander spielen. Es mag auch ein gewisser Reiz darin liegen, daß hier um die Gunst eines jungen Mädchens ein ganz asexuelles Werben sich müht. Der Genuß dieser vielleicht sentimentalen, aber auf der Bühne gewiß ungewöhnlichen Affäre mag, eben wegen ihres unscharfen, entwürzten Geschmacks, in vielen ein besonders sanft akzentuiertes Behagen wecken: eine Art alkoholfreien Trinkvergnügens. Dabei liegt doch, trotzdem es sich um Vater und Tochter handelt, ein leiser erotischer Schimmer über den Szenen; das prinzipiell Zauberische zwischen Mann und Weib ist mit am Werke. Und ebenso das prinzipiell Zauberische, das im Reichtum steckt. Es wird mit einer fast brutalen Selbstverständlichkeit das Geld als rein psychischer Faktor in die dramatische Rechnung eingestellt. Es wird mit einer angenehmen, lächelnden, kühlen Ruhe gezeigt, wie sich im rosigen Dunst der Wohlhabenheit die Perspektiven der Dinge ganz naturgemäß verschieben. Der kümmerliche Bräutigam (vom ersten Akt) scheint bald so ferngerückt, daß er schließlich nur mehr ein belangloser Punkt am Horizont ist; die huschlige Gemütlichkeit des mütterlichen Heims sieht mit einem Mal recht reizlos, langweilig, eng, unfroh aus; ja, sogar das geliebte Gesicht der Mutter bekommt ein wenig fade Züge. Jeanne findet sich selbst: weil in der weichen Atmosphäre

Digitized by Google

von Ueberfluß, Luxus, Behaglichkeit ihr fraulicher Egoismus rasch und sicher aufblühte und so erst ihre Persönlichkeit Duft und Farbe bekam.

Dem wiener ‚Deutschen Volkstheater' gelang mit dem ‚Vater' (den in Berlin das Lessingtheater gespielt hat) eine treffliche Aufführung. Herr Thaller spielt die Titelrolle ganz ausgezeichnet. Es war famos, wie klug er die Routine des Lebemanns in den Dienst der behutsamen väterlichen Zärtlichkeit stellte. Er war innig ohne Spur von Sentimentalität, brachte die gefühlvollen Stellen mit einer delikat drüber wegwischenden Herzlichkeit und spann um die ganze Figur ein lockeres, leichtes, durchscheinendes Netz von Humor und Laune. Für die Jeanne setzte Fräulein Paula Müller ihre ganze Virtuosität der Herzigkeit ein, war unerschöpflich in kleinen kapriziösen Eigenheiten des Tons, der Gebärde, des Blicks. Dabei immer ganz leise, unschwer, flink; in ihrer Ruhe selbst ist etwas wie eine bewegungs- und lautlose Bebendigkeit. Ihr Minaudieren, ihr kätzchenhaftes Sich-Anschmeicheln, ihre kokette Scheu und Lustigkeit, der plötzlich aufleuchtende und gleich wieder verschreckt erlöschende Sonnenschein in ihrem Antlitz, ihr knapper, so rührend ängstlicher Armes-Mäderl-Schritt, ihre erstaunten, großen und ihre tapfer-trotzigen Kinderaugen, ihr helles, wie mit ihr davonlaufendes und plötzlich drollig-energisch gestopftes Lachen: all die vielen kleinen Künste und Techniken ihrer siegreichen, überlegenen, raffinierten Naivität spielten dem gerührten Vater um den Bart. Und dem gerührten Publikum, das der feinen Künstlerin eine herzhafte Ovation brachte.

. . . Das Burgtheater hatte seine erste Premiere: ‚Die Liebe wacht' von Caillavet und Flers (in Berlin am Trianontheater aufgeführt). Das Charakteristische dieses Lustspiels ist, daß inmitten seines rosenrot blühenden Frohsinns kleine dunkle Tümpel von Traurigkeit stehen. Die Komödie ist heiter bewegt, aber ihr Motor ist der Kummer. Ein nach Liebe hungerndes Herz wird vom Schicksal grausam gemartert: es bricht nicht, sondern hopst in Possensprüngen. Ein armes alterndes Mädchen wird aus dem kleinen resignierten Winkel-Glück vertrieben, in dem sie sichs ein bischen heimisch gemacht: zum Glück heißt sie Ursula, benimmt sich demgemäß ganz ursulisch, und auch ihr Schmerz schneidet nur spaßige Grimassen. Eine junge Frau liebt ihren Mann unersättlich, ganz und gar verzehrend. Nach viermonatiger Ehe wird sie betrogen. Man glaubt, sie müsse hinfallen und sterben. Aber der Kummer wirbelt sie nur in ein komisches Racheverlangen, dessen Befriedigung höchst komisch inszeniert wird und unter komischen Begleiterscheinungen komisch mißglückt. Ein kleiner Wasserfall von Tränen treibt die Lustspielmühle. Das macht die Angelegenheit fatal. Die Oberflächlichkeit, in der hier mit ernsten Lebensdingen wohlgemut gewirtschaftet wird, ist nicht blendend genug, nicht hinreichend witzig in Glanz und Farbe, um gerechtfertigt zu sein. Es ist ein geheimes, scheues Schmarotzen an sentimentalen Wirkungen in dieser Komödie, ein duckmäuserisches, hinter der Maske der Frivolität verstecktes Werben um gerührte Stimmung. Es ist ein schielendes Lustspiel. Seiner Physiog-

Digitized by Google

nomie, in ihren wesentlichen Zügen überdies allzu wohlbekannt, fehlt die scharfe, reiche, lebhafte Modellierung: sie zeigt breite flaue Züge. Bleibt der Witz, der gesprochene, aphoristisch zugespitzte Scherz. Daran ist die Komödie nicht arm. Ihr Dialog — der im Burgtheater in ermüdender Langsamkeit, teilweise bis zur Unverständlichkeit vermurmelt, vorüberfließt — erfreut manchmal durch ein sanftes, heiteres Geglitzer. Aber am Ende wird dieses launige Getändel mit neuern Worten um ältere Einfälle ermüdend. Esprit ohne eine konsistentere Grundlage macht nur hungrig, sättigt nicht. Man scheidet von dieser Komödie bestenfalls mit einem Gefühl lauen Wohlbehagens, entwaffneter Unbefriedigung. Zudem tat das Burgtheater das Seinige, um das Lustspiel einem Trauerspiel anzunähern. Allenthalben war ein solides Streben nach Verwischung, Trübung, Abstumpfung bemerkbar, nach langer Weile in des Wortes zwiefacher Bedeutung. Statt einer fliegenden Konversation gab es kriechende Debatten. Frau Wilbrandt als Marquise war unverständlich und ganz ohne Spur von Gauloiserie, die das Wesentlichste dieser lebenskugen, lebensfrohen alten Dame ausmacht. Sehr lieblich, erst ein klein wenig burschikos, dann gefühlvoll war Frau Retty. Zum Schluß, in einem (veralteten und langweiligen) Auftritt mit der Rivalin, wo sie siegreich-scharf sein sollte, fand sie nur einen kümmerlich frozzelnden Ton, der die Szene nicht reizvoller machte. Bei Herrn Erich Walter kommt man über das Lobeswort ‚nett' bisher nicht hinaus. Seine asketische Stimme, sein karges Gebärdenrepertoire, seine stumpfe, kalte Manier, jung zu sein, sein ganz und gar gefühlloser Gefühlston weisen ihn gerade nicht auf die Liebhaberkarriere. Frau Senders (Ursula) mimte eine freundlichere Schwester der Frau Sorge. Einzig Herr Treßler bereitete wieder aufrichtiges Vergnügen. Seine stillen, prägnanten, witzigen Clownerien mögen nicht im Geiste der Rolle gewesen sein, aber sie unterbrachen wohltuend die steife Gemessenheit, das trockene Lustspiel-Zeremoniell des Abends.

Leid/ von Ernst Lissauer

Auf mir wie Erde lastet eng und hart ein Leid,
Ich lieg' umstarrt von Erde, Wand an Wand an Wand,
Gegraben liege ich in steile Dunkelheit.

Fern über mir ein Wagen hallt.
Ein Hämmern tröpfelt nieder; ein Sprechen lallt.
Ein Hund bellt, und ein Hahn kräht.
Ein Rauschen raschelt, als ob droben Wind weht.

Ich liege hier, den Leib gelöst,
Von Leid verwest.

Digitized by Google

Kasperletheater

Die Angeklagten/ von Adolar

Blumenburg und Kadelthal ſitzen in einem wundervollen Arbeitszimmer, beide ſeeliſch tief erſchüttert. Mariechen bringt Wein und Zigarren zur Aufrichtung.

Blumenburg: Siehſte, Juſtav, ick hab es ja immer jeſahcht: uff die Luſtſpieldichter is keen Verlaß! Jetzt beſchimpft uns der Robert Miſch, weil wir die ‚Tür ins Freie' zum Teil von ſeinem ‚Fräulein Frau' abjeſchrieben haben ſollen. So'n Blödſinn! Nee, weeßte: wenn da wirklich wat dran wäre an den Mumpitz, denn hätte ick doch, wie ick mir kenne, det Stick lieber gleich ‚Die Tür ins Frei—lein Frau' jenannt.

Kadelthal (verärgert): Ach, Oscar, warum machſte blos die Witze jetzt erſt? Aber über den Miſch bin ich auch außer mir. Nee, nee, hat der Mann 'n Gedächtnis!

Blumenburg: Du, Juſtav, ick habe eben 'n Epigramm jedichtet:

Die Jugend gibt uns manche gute Lehre,
Die dann im Alter wieder aufgetiſcht wird.
Denn ſchon mein Vater ſagte mirs, auf Ehre:
Mein Sohn, geh ſtets hinaus, wenn es — gemiſcht wird.

Kadelthal: Sehr gut, ſehr gut! Aber nun mal ernſt: was wird die Preſſe dazu ſagen?

Blumenburg: Lieber Juſtav, die berliner Rezenſenten, det ſind lauter jottesfürchtige Menſchen. Wenn ſe een Stück von mir ſehen, ſtimmen ſe jleich den Choral an: Lobe den Herrn . . .!

Kadelthal: Na, die Voſſiſche . . . weißte . . .

Blumenburg: Ja, der A. E. iſt allerdings een Skeptiker, oder, wie Holzbock ſagen würde, een Skioptikon. Aber die andern? Uff mein olles ehrliches Tageblatt hab ick den Augenblick een Epigramm jedichtet:

Du Rezenſentenherz, ſei feſt und ſteinhart,
Dreht ſichs um Otto Brahm und gar um Reinhardt.
Doch mußt du Oscarn dir und Juſtav koofen,
So drück een Ooge zu und laß ſe looſen.
Die Lit'ratur ſtimmt uns nur ſelten heiter,
Doch ungern tadelt man — den Mitarbeiter.

Kadelthal: Glänzend, Oscar! Aber wir kommen immer wieder ab. Wenn dieſer Kerl nun wirklich nachweiſt, daß einige unſrer Pointen . . .

Blumenburg: Juſtav, Du bleibſt een Optimiſt. Det Stick hat ja jar keene . . .

Kadelthal: Alſo, daß einige unſrer Situationen und Perſonen aus ſeinem Stück ſind. Mein Gott, faſt in allen unſern Werken kommen doch die gleichen Menſchen . . .

Blumenburg: Juſtav, Du übertreibſt ſchon wieder . . .

Kadelthal: Alſo ſchön, ‚Figuren' vor. Warum ſoll denn da dem Miſch in einem ſeiner Stücke nicht einmal dasſelbe — nicht eingefallen ſein, wie uns? Nu denke blos mal, Oscar, wenn ſich vor Gericht wirklich eine ſolche Uebereinſtimmung ergibt! Was kommt denn da für uns heraus?

Digitized by Google

Blumenburg: Juſtav, Menſch, wo wärſt Du ohne mir! Wat dabei rauskommt? Een neies Stick!

Kadelthal: Wa . . . as?

Blumenburg: Ruhe! Da is Feder, Tinte und Papier. Wir machen ſleich det Szenarium. Alſo, zwee deitſche Dichter — verzeihe, Juſtav, wenn ick Dir überſchätze — haben zuſammen een Luſtſpiel jeſchrieben. Nach einem alten Stoff. Een jüngerer Kollege hat ooch een Stick jemacht. Nach demſelben Stoff. Und der Jüngere liebt die Tochter von einem von den Aelteren — na, Juſtav, Du wirſt doch irgendwo 'ne Tochter haben? Dann Klage — amüſante Gerichtsſzene — die Tochter als Verſöhnerin! Und ſchließlich kriegt der junge Dichter den Luſtſpielſtoff als Mitjift! Is det Jeſchäft nich richtig?!

Kadelthal: Oscar, Du biſt, weiß Gott, ein großer Mann. (Umarmt ihn tief ergriffen)

Rundſchau

Maria Arndt

Ein halb vergeſſener Name und einige längſt verwiſchte Erinnerungen ſind es, die die Uraufführung des Schauſpiels ‚Maria Arndt' am münchner Schauſpielhauſe uns wieder ins Gedächtnis rief. Eine Schriftſtellerin aus dem vorigen Jahrhundert, die damals mancherlei Streit und Bewegung entfachte, hat es geſchrieben: Ernſt Rosmer. Und der Frauenname, den das Stück im Titelſchilde führt, läßt eine Galerie verſchollener Frauengeſtalten vor dem Blicke auftauchen: Hanna Jagert ſendet einen Gruß aus dem Geiſterland, und Daniela Weert erhebt ſich ernſthaft und geſpenſtiſch aus der Verſenkung. Lang, lang iſts her. Und es iſt dann die Ueberraſchung, die ‚Maria Arndt' uns bringt: daß das Schauſpiel immerhin einen lebendigen Konnex mit dieſem Jahrzehnt hat. Es iſt derſelbe, den jene Hanna Jagert oder Daniela Weert mit dem ihrigen hatten. Ging es damals um das Verhältnis zwiſchen Weib und Mann, ſo hat ſich jetzt das Problem um ein Stück verſchoben: nun geht es um Mutter und Kind. Und das trifft allerdings ins Herz der Dekade: nur daß, ſobald in einigen Jahren das ‚Jahrhundert des Kindes' zu Ende ſein wird, obgleich es doch erſt vor kurzem begonnen hat, auch ‚Maria Arndt' ſeine Lebensfähigkeit erſchöpft haben und neben Hanna Jagert und Daniela Weert ein raſch verfallendes Grabmal erhalten wird. Einen Unterſchied muß man freilich gelten laſſen: um die kämpfenden Frauen der neunziger Jahre brauſte die heftige Erregung der Zeit — um Maria Arndt wird niemand ſich erregen. Denn wir Heutigen denken ſkeptiſcher und geſetzmäßiger zugleich, und es wird immer ſchwerer, uns das reine Bild der Notwendigkeit, das wir uns aufgerichtet haben, zu verzerren oder zu verzärteln. Außerdem glaubte man damals, man revolutioniere, und die Revolution war neu. Seit ſie nun aber in Permanenz erklärt wurde und der Umſturz gewohnheitsmäßig

Digitized by Google

betrieben wird, indem er keinen Paragraphen des Strafgesetzbuchs oder der bürgerlichen Moral mehr ungeschoren läßt, faßt man ihn um ein weniges gemütlicher und läßt in Gottes Namen die Büchsen weiterknallen. So ist auch ‚Maria Arndt' blos eines von jenen Plänklergefechten, die nach geschlagener Schlacht von der Nachhut ausgeführt werden. Und nur daß die große ethische Grundfrage, die in ihrer Totalität diese Zeit beherrscht und keines Verteidigers mehr bedarf, hier auf ein Detail des modernen Lebens angewendet wird, das zufällig gerade jetzt viele und nicht die schlechtesten Geister beschäftigt: Kinder-Erziehung, nur dies ist es, was diesem schattenhaften Kampfwerke die Röte momentanen Lebens verleiht. Und obwohl sich überall darin das Bestreben geltend macht, vom Tendenziösen ins Frei-Menschliche hinaufzusteigen und nur eine sehr lebenskluge, taktvolle und vornehme Frau mit solcher Zartheit an das heikle Problem der sexuellen Aufklärung rühren konnte: man hört immer wieder die Ketten jenes moralisierenden Geistes rasseln, aus dem die Verfasserin hervorging, und bedauert, daß ihrer zweifellos sehr tief erlebten ethischen Freiheit eine so unüberwindbare artistische Gebundenheit gegenübersteht. Leo Greiner

Mimi Aguglia und ihre Truppe

Nicht Mimi Aguglia. Es sollte überhaupt heißen: Mimi Aguglia und ihr Volk. Denn wer sie ‚würdigen' wollte, der müßte sich erst monatelang in Sizilien umgesehen haben. Ich bin dazu gerne bereit, denn ich war noch nie dort.

Zweifellos: ohne dies Volkstum als Fonds und Folie ist sie wenig mehr als eine begabte Technikerin. Man nehme ihr die blödsinnigen, aus lauter Kontrasten plump gezimmerten Stücke, die ihrer eintönigen Leidenschaftlichkeit den Boden geben, und sie wird einfach versagen. Sie hat ein sicher über alle germanischen, nicht über alle jüdischen Begriffe grelles Temperament. Aber haben das ihre Begleiter nicht auch? Schlägt es nicht auch aus Auge und Kehle der Bragaglia, die meines Wissens nicht einmal eine Sizilianerin ist, wie Lohe? Es ist viel bewundert worden, und es ist ja wirklich eine Geste von größter Echtheit und Eindringlichkeit, wie die Aguglia in einer Phase höchsten hysterischen Taumels mit der innern Handfläche auf das Mittelhaupt trommelt, als wolle sie aufwachsenden Wahnsinn mit Gewalt hinunterdrücken. Aber ihr Mitspieler Majorana hat in einem ruckartigen Schlag gegen die Schläfe, dem ein prallendes steifes Niederfahren der Hand bis in Kniehöhe folgt, eine Reflexgebärde des wachgewordenen erotischen Mißtrauens, die mit nicht minder monumentaler Gleichzeitigkeit alles ausdrückt, was in zeitlich empfundener Assoziation in ihm vorgeht: Erstaunen, Schreck, Angst, Haß, verletzte Eitelkeit, Entschluß zur Rache; und die — zumal auf Männer — nicht geringere Wirkung üben muß, als jene der Aguglia. Grasso hat einen ähnlichen, und jeder halbwegs gute Schauspieler in Trapani oder Caltanisetta wird solche von stärkerer oder schwächerer Symbolintensität allabendlich über die Rampe streuen.

Als Phänomen erscheint die Aguglia nur, weil bei ihr das dem Inselland geläufige Temperament in einer Art Reinkultur vorliegt, weil es durch — künstliche — Steigerung und einen — vielleicht echten — Mangel stilisiert ist. Sie hat sich gewisse Aufgipfelungen ins Klinische derart assimiliert, daß man nicht mehr sagen kann, wo das Gefühlte

Digitized by Google

aufhört und das Einstudierte anfängt, und, das ist das Hauptmotiv ihres berliner Erfolges: sie ist frei von all dem, was wir das (im schlimmen Sinn) Theatralische nennen: von der getragenen Gestik und der kadenzierten Phrasierung, die uns gerade in den Stücken des äußersten und äußerlichsten Verismo auf die Nerven fallen. Es ist kein gutes Zeichen, daß diese Sizilianerin unter drei Rollen an sechs Abenden jene viermal gespielt hat, in der zwei Krampfanfälle und eine halbe Stunde stummes Spiel die Hauptattraktionen sind.

Im Grunde ist mir Grasso lieber. Denn bei all seiner Dulöbbhaftigkeit gibt er sich und das Wesen seines Volkes ehrlicher, mit allem Glanz und mit allen Schlacken: er spielt Theater, wie in Trinakria Theater gespielt wird. Mimi Aguglia aber macht ihr Volkstum — bewußt oder unbewußt, das kann ich nicht entscheiden, und es ist für den Endeffekt auch gleichgültig — dem Snob aus Otto Brahms Stadt mundgerecht. Beide erwecken sie selten mehr als ethnographisches Staunen. Es ist das Volk, das ein andres Lebenstempo, nicht das Individuum, das das höhere Menschentum hat. Es ist deshalb lächerliche Schlagwortprägerei von Leuten, die sich an Salome und Lulu übergessen haben, die Aguglia als ‚sexuelles Genie' auszuschreien, und eine Blasphemie, mit diesem mimisch sehr begabten Bauernmädchen die kultivierteste Gefühlskraft Europas, Eleonora Duse, im selben Zusammenhang zu erwähnen.

Harry Kahn

Sarah und Vollmoeller

Es kommt nicht viel darauf an, ob die pariser Theaterdirektorin und europäische Schlafwagen-Märtyrerin Sarah Bernhardt in eine ihrer Passionsreisen Berlin einstreut oder nicht. Sie hats wieder getan, hat sich im Hebbeltheater die parfümiert sterbende Marguerite, die tragische Adrienne und Sardous ‚Sorcière' abgerungen, jene maurische Jungfrau, deren hypnotische Heilungen von der spanischen Inquisition so kraß verkannt werden. Jetzt ist Madame wieder gegangen (ihrer Jahreszahl wegen von bärtigen berliner Kritikern in Apachen-Manier bedroht); und wir sind sehr ruhig, weil eine große Legende, deren Urheberin einen Augenblick lang allzu sichtbar geworden war, uns wieder zur Legende werden darf. Denn Sarah bedeutet heute mehr als das noch so bunte, noch so korallenbehängte Bild eines Theaterabends: ein kultureller Orientierungspunkt ist sie, ein Leuchtturm, dessen helle, feste Scheiben den Gedanken schimmern in der Nacht, ein Magnet, ein Kleiderhaken, Sammelbecken oder ein Polarisationspunkt für zehntausend geschichtliche, politische und anekdotische Dinge. Ist nicht die Sarah ebenso dauerhaft berühmt wie Dreyfus? Und auch den Dreyfus braucht man nicht von Angesicht zu sehen. Aber es ist notwendig, daß er existiere (als Merk- und Anhängepunkt), und gleichermaßen können wir auf Frau Bernhardts Existenz nicht verzichten. Wir wären hilflos, falls sie stürbe. In ihrem Nicht-altern-wollen liegt ein höchst liebenswürdiges Evangelium; Sarah nimmt das Leid endloser Philisterbäuche auf sich (die Duse das Leid aller Seelen). Eine Opfertat ists, daß Sarah ihre Rolle als nacheinander gehaßte, mit Kränzen gepfefferte, republikanisch geheiligte, abgemagerte, fetter werdende, großmütterliche Dame so gut spielt; daß sie in L-Zügen rast, sich wüst verschminkt, Kapitalistin ist, gegen blöde Natur-‚Gesetze' siegreich stram-

Digitized by Google

pelt. Eine egoistische Opfertat. Dagegen bleibt gleichgültig, ob diese Matrone Spuren seinen Welkens um den Mund und etwas verschwollene Kinnladen hat (im Profil jedenfalls bietet sie immer noch einen unantastbar zarten Bourgeois- und Photographengeschmack). Frau Bernhardt, einst geboren von einer sechzehnjährigen Holländerin mit Goldhaaren und langen Wimpern, gesäugt von einer bretonischen Amme, ist keine Transszendentale; und niemand darf das von ihr verlangen. Sie hat furchtbar diesseitige Memoiren geschrieben, prall von der Eitelkeit einer ehrlichen Schauspielerin — dieses ‚arme Skelett' (das stand auf einem duftenden Billet 1879). Brüssel gefällt ihr, weil es da fast ebensoviel Kokotten gibt wie in Paris. Sie selbst, in ihren anständigsten Momenten, hat die rührende Tierhaftigkeit einer pariser Dirne. Aber es gibt auch ein prunkhaftes Bild von ihr: darauf hat sie einen reinlichen Eierkopf, volles Wuschelhaar, eine steile lange Nase, den dreieckigen Mund ganz klein, die Entferntheit einer Prinzessin und so lange Beine wie Beardsley-Menschen. . . Sarah ermutigt (in einem tiefern Sinne kann sie uns absolut gleichgültig sein).

* * *

Ulrich Graf Tott macht seine Sache schlecht. Oder ist er ein Heiliger? Vollmoeller selbst zitiert aus Totts Memoiren: „Seit jener Zeit gewöhnte ich mich, mein Leben von fern wie ein Zuschauer und mit tieferer Resignation zu betrachten — als ein Stück zum Weinen nicht ernsthaft und zum Lachen nicht lustig genug: ein schlechtes Stück." Das sollte der leise schwingende Stimmungswert des Prosadramas: ‚Der deutsche Graf' sein — einer verunglückten Arbeit, die immerhin nicht den Demolierern des Neuen Theaters überantwortet zu werden brauchte . . . Das galante Licht der Zeit des fünfzehnten Ludwig, ein Licht, in dem Gelb, Rot und Violett sich regen und erregen. In der Puderwelt der pariser Salons ein deutscher Graf, der nicht hineinpaßt, dessen Resignation aber keineswegs so überlegen ist, wie jene Memoirenstelle beanspruchte. Graf Tott opfert sich für seinen Freund, den Baron, dessen Frau er liebt. Josephisch weist er die Anträge der unbefriedigten Dame ab, heuchelt gar Beziehungen zu einer Balletteuse, gerät in Händel mit einem schattenhaften Casanova, fällt durch eine Kugel des Venetianers. Dies geht vor sich auf einem Maskenball, dessen Intrigen und Geheimnisse vom Dichter fast ebenso ungeschickt arrangiert sind wie von der Regie William Wauers. Der Graf sagt: „Ich bin nicht apart; simpel ist man in Deutschland . . . Ich bin friedlich, harmlos und schwach . . . Ich glaube nicht mehr an feste Punkte; ich glaube nur noch an die ungeheuer ironische Maschinerie" und so weiter. Er ist ein ganz ferner Verwandter jener Altruisten, die bei Dostojewski (und Hamsun) immer so irr-lustig gegen sich selbst handeln: aber leider eine Figur ohne Bannkraft. Wie peinlich dünn doch der Dichter Vollmoeller dasteht ohne seinen mittelalterlichen Zaubermantel aus lyrischem Brokat! Wie unsicher in der Mischung unverträglicher Stilarten! Eine Jugendarbeit? . . . Hoffentlich. Man vergesse sie und lege, was viel schwerer ist, den unsäglich dilettantischen Grafen Tott des Herrn Alfred Schmieden gelassen zu dieses Direktors Uebrigem.

Ferdinand Hardekopf

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

Lady Frederick

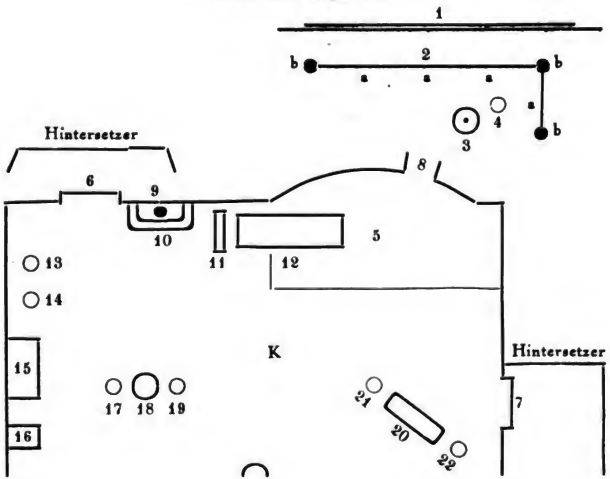
Lustspiel in drei Akten von W. Somerset Maugham
Uebersetzt und bearbeitet von Carl Johannes Schwarz und Rudolf Lothar
Regieplan nach der Aufführung im Kleinen Theater zu Berlin
Inszenierung von Walter Friedemann
Dekoration von Hugo Baruch & Co.
Bühnenvertrieb: Anstalt für Aufführungsrecht, Berlin.

Personen

Lady Frederick Berolles — Lilli Petri. Sir Gerald O'Mara, ihr Bruder — Max Adalbert. Mr. Paradine Fouldes — Erich Ziegel. Lady Merestone, seine Schwester — Henriette Steinmann. Lord Merestone, sein Neffe — Fritz Achterberg. Kapitän Montgomerie — Rudolf Klein-Rhoden. Admiral Carlisle — Max Marx. Rose, seine Tochter — Anny Schindler. Thompson, Foulds Diener — Leopold Weiß. Ein Kellner im Hotel Splendid — Theodor Peru. Lady Fredericks Schneiderin — Ilka Grüning. Lady Fredericks Diener — Alfred Werther. Lady Fredericks Jungfer — Marietta Weber.

Dekorationen

Erster und zweiter Akt

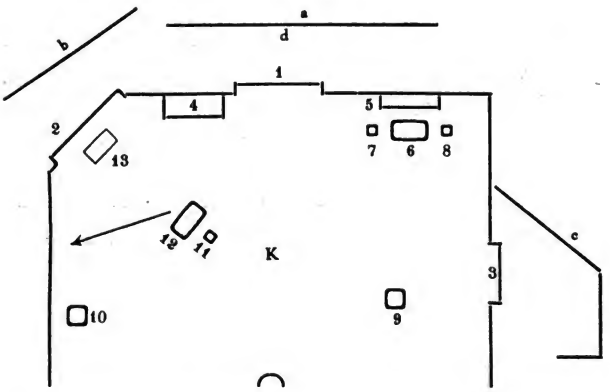


Digitized by Google

Eleganter Geſellſchaftsraum eines Hotels in Monte Carlo. Wände hellgrau, mit Goldverzierungen überſpannt, mit Stoff in Fraiſe. Im Hintergrund rechts ein vorſpringender Glaserker mit Kuppel. Vor den Scheiben ſchmale Vorhänge, Fraiſe mit durchbrochenem Weiß überſpannt.

Horizont und Meer (1). Baluſtrade der Terraſſe (2). Grüne Büſche (aaaaa . . . . . a). Blumenvaſen (bbb). Tiſch mit brennender Lampe und Korbſtuhl (3, 4). Glaserker (rund) mit Glaskuppel (5). Tür (6). Tür (7). Ueber den Türen Ornamente. Glastür (8). Goldſtuhl (9). Schreibtiſch mit Schreibmaterialien, Elektrolampe und Feuerzeug (10). Goldne Klavierbank mit Kiſſen (11). Stutzflügel (weiß), darauf Klavierdecke und hohe Blumenvaſe mit friſchen Blumen (12). Auf der Erde hohe Blumenvaſe mit friſchen Blumen (13). Lehnſeſſel (14). Kamin mit Uhr (15). Lehnſeſſel (16). Tiſch und Stühle (17, 18, 19). Lehnſeſſel (21). Sopha (20). Kleiner goldner Tiſch mit Zeitungen und Vaſe mit Roſen (22). An der linken Seitenwand und über dem Schreibtiſch Bilder. Von der Decke bei K elektriſche Krone (Glasprismen). Stil der Möbel — Louis seize.

Dritter Akt



Das Zimmer iſt das Ankleidezimmer der Lady. Ganz in weiß, die Wände mit geblümtem Stoff beſpannt. Die Möbel ſämtlich weiß mit geblümter Polſterung. Hellgrauer Teppich. An dem Fenſter weiße Mullgardinen. 11 und 12 wird im Verlauf dieſes Aktes an die linke Wand geſchoben.

Hinterſetzer (a). Hinterſetzer: Himmel, davor Bäume (b). Ankleidezimmer der Lady Frederick (c). Bild (d). Tür (1). Fenſter mit Jalouſie zum Ziehen (2). Tür (3). Weißer Tiſch mit Schreibſachen, mit durchbrochenen weißen Decken gedeckt. Blumenvaſe (4). Sopha mit zwei Kiſſen (5). Tiſch, mit Roſen darauf (6). Stühle (7 8). Lehnſtuhl (9). Lehnſtuhl (10). Stuhl (11). Friſiertiſch, weiß, mit weißem Mull garniert, der mit lila Bändern durchzogen iſt; darauf Standſpiegel und Toilettenausrüſtung (12). Hoher Blumenſtänder (13). Krone von der Decke herab (K).

Digitized by Google

Requisiten.

Erster Akt: Zigarettenetui, gefüllt, für Thompson, Damenzigarettenetui für Lady Frederick, an Kette um den Arm getragen. Streichholzetui. Kassette mit Briefen. Zeitungen auf Tisch rechts. Briefpapier auf Schreibtisch. Buch auf Kamin. Streichhölzer auf Schreibtisch. Zigarette für Sir Gerald. Kurze englische Pfeife für Admiral.

Zweiter Akt: Brief für Lady Merestone. Handtasche mit Rechnung und Taschentuch für die Schneiderin. Kassette mit Briefen, wie im ersten Akt. Briefpapier und Schreibzeug. Englische Stempelmarke für Foultdes. Die Blumen in den Vasen sind nach dem ersten Akt durch andre zu ersetzen.

Dritter Akt: Handspiegel. Puder und Puderquaste. Rote Schminke. Zeichenstift. Zopf und Locken in der Haarfarbe Lady Fredericks. Nagelpoliteur. Lippenpomade. Toilettenausrüstung. Englische Wechsel für Montgomerie. Schreibzeug und Papier für Foultdes. Staubtuch für den Diener. Ein Modejournal.

Masken und Kostüme.

Lady Frederick: 1. Elegante Abendtoilette mit Hut. 2. Fraisefarbenes Straßenkleid. 3. Eleganter Kimono, dann Promenadenkleid.

Gerald: 1. Frack. 2. und 3. Heller Promenadenanzug. Bartlos.

Foultdes: 1. Frack. 2. und 3. Promenadenkostüme. Bartlos. Monokle.

Lady Merestone: 1. Elegante Abendtoilette. Kein Hut. 2. Elegante Promenadentoilette.

Lord Merestone: 1. Frack. 2. und 3. Elegante helle Promenadenanzüge. Bartlos.

Montgomerie: 1. Frack. 2. Eleganter Straßenanzug. 3. Gehrock, Zylinder. Kleinen englischen Schnurrbart.

Admiral: 1. Frack. 2. und 3. Promenadenanzüge. Weiße Haare, weißer Schnurrbart.

Rose: 1. Elegante Abendtoilette, Hut. 2. Helle Promenadentoilette, kein Hut. 3. Straßentoilette. Gedrehte Locken an den Schläfen.

Thompson: Jacketanzug, gestreifte farbige Weste, weiße Dienerkravatte.

Kellner: Frack.

Schneiderin: Hut. Roter, langer Straßenmantel mit schwarzem Besatz. Schwarzer Hut mit Feder. Straßenkleid.

Lady Fredericks Diener: 1. und 2. Jacketanzug, gestreifte Dienerweste, weißer Dienerschlips. 3. Kurze Jacke, vorgebundene weiße Schürze.

Lady Fredericks Jungfer: Schwarzes Kleid, weiße Mullschürze. Elegant frisiertes Haar. Kein Häubchen.

Beleuchtung

Erster Akt: Auf der Terrasse Mondlicht. Die Lampe auf dem Gartentisch brennt. Im Zimmer Beleuchtung ganz eingezogen. Im Kamin rötliches Feuer. Bei Einschaltung des elektrischen Lichts durch Lady Merestone flammt der Kronleuchter auf. Volles weißes Lampenlicht mit Rot gemischt.

Zweiter Akt: Volle Tagesbeleuchtung im Kaminfeuer.

Dritter Akt: Gedämpftes Licht im Zimmer. Die Rampenbeleuchtung etwas eingezogen. Wenn die Kammerjungfer die Jalousie hinaufzieht, volles Licht. Hinter dem Fenster Sonnenlicht durch Scheinwerfer.

Musik

Im ersten Akt hinter der Szene zu Anfang, dann abwechselnd bis Schluß die Klänge eines nicht zu fernen Orchesters.

Digitized by Google

Juristischer Briefkasten

G. H. In Ihrem Vertrage ist ausdrücklich vereinbart, daß Sie sich die Gage für jeden Tag, an dem Sie nicht auftreten können, abziehen lassen müssen. Diese Bestimmung, so hart sie auch sein möge, ist giltig. Eine Klage wäre zwecklos.

A. H. Es ist ein alter Aberglaube, der nicht nur in Schauspielerkreisen herrscht, daß Verträge innerhalb vierundzwanzig Stunden gelöst werden können, weil sich eine Partei die Sache anders überlegt hat. Wenn Sie keinen wirklichen Anfechtungsgrund (Irrtum, Zwang, Drohung) haben, sind Sie an den Vertrag gebunden.

K. M. Der Vertrag ist hinfällig; er gewährt Ihnen keinerlei Rechte, da der Unterzeichnete entmündigt ist. Eigentlich war in berliner Zeitungen genugsam die Rede davon. Davon, daß Sie sich an den Vormund oder an das Vormundschaftsgericht wenden wollen, werden Sie sich keinen Erfolg versprechen dürfen. Ich kann Ihnen nicht empfehlen, in dieser Sache noch etwas zu tun. Es wird ihnen nur unnütze Kosten verursachen.

Annahmen

Hans L'Arronge: Griseldis, Dramatisches Gedicht. Breslau, Schauspielhaus.

Raoul Auernheimer: Die glücklichste Zeit, Lustspiel. Dresden, Hoftheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

17. 10. Ernst Rosmer: Maria Arndt, Schauspiel. München, Schauspielhaus.

20. 10. Arno Hagen: Ketten, Drama. Königsberg, Stadttheater.

21. 10. Annie Neumann-Hofer: Dora Peters, Schauspiel. Köln, Residenztheater.

24. 10. Detlev von Liliencron: Die Merowinger, Drama. Kiel, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

23. 10. Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel. Berlin, Berliner Theater.

Neue Bücher

Paul Stefan: Gustav Mahlers Erbe, Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner. München, Hans von Weber. 72 S. M. 1,—.

Dramen

Moritz Heimann: Joachim von Brandt, Komödie. Berlin, S. Fischer. 167 S. M. 2,50.

Carl Hilm: Satan, Dramatisches Gedicht. Wien, Verlag Lumen. 256 S. M. 4,—.

Arthur Holitscher: Der Golem, Ghettolegende. Berlin, S. Fischer. 135 S. M. 2,—.

Nils Kjär: Der Tag der Rechenschaft, Schauspiel. Berlin, S. Fischer. 118 S. M. 2,—.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Graf von Gleichen Schauspiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. 122 S. M. 2,—.

Gustav Wied: Thummetumsen, Komödie. Berlin, S. Fischer. 112 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

***: Der Fall Fritz Engel. Standarte II, 51.

Dr. Baldins: Hygiene des Mundes und der Zähne. Deutsche Theaterzeitschrift I, 3.

Rudolf Kurz: Gustav Wied als Dramatiker. Masken IV, 8.

Hans Lindau: Gerhart Hauptmanns jüngste Dramen. Eckart III, 1.

Kurt Mühsam: Theater in der Türkei. Wage XI, 42.

Heinz Stolz: Zwei alte Theaterzeitungen Düsseldorfs. Masken IV, 8.

Enno Thießen: Sardanapal und die Kritik. Gegenwart XXXVII, 41.

Max Warwar: Soll der Schauspieler politisch tätig sein? Theatercourier 774.

Christian Weiß: Das Recht des Künstlernamens. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 42.

Nachrichten

Die nächste Neuaufführung des Lessingtheaters ist Gerhart Hauptmanns ‚Michael Kramer' in folgender Besetzung: Michael Kramer — Oscar Sauer, Frau Kramer — Else Lehmann, Michaline Kramer — Hilda Herterich, Arnold Kramer — Fritz Achterberg, Ernst Lachmann — Hans Marr, Liese Bänsch — Ida Wüst.

Digitized by Google

Die Presse

1. Henry Bataille: Der Clown, Schauspiel in drei Akten. Berliner Theater.

2. Vollmoeller: Der deutsche Graf, Schauspiel in fünf Akten. Neues Theater.

Vossische Zeitung

1. Alles bleibt uns unendlich fremd und gleichgültig. Sobald Herr Bataille ernst genommen sein will, nehmen wir überhaupt nichts mehr von ihm. Es ist kein ehrlich Spiel in dem Stück, das eigentlich nur eine erheblich degradierte und depravierte Auflage von Donnays Amants bedeutet.

2. Die von bunten Episoden durchwirkte, an Fechterstreichen reiche Handlung reicht notdürftig aus, ein paar Stündchen zu spannen und zu zerstreuen. Einige Farbenstriche des Milieus genügen nicht, das Ganze über eine Stilübung zu erheben.

Morgenpost

1. Ein Stück, das gewiß interessante Elemente hat. Es hat sogar eine Idee, und zwei, drei Szenen sind da, die durch ihre kecke Psychologie fesseln. Nur hat der Verfasser einen. bei einem Franzosen verwundernden Mangel in der Fähigkeit der Beschränkung. Er findet eine hübsche Szene, aber sie gefällt ihm so gut, daß er nicht mehr von ihr weichen will.

2. Das Dauerkonzert auf der G-Saite der Sentimentalität wäre noch auszulösen, wenn der Komponist ein klein wenig mehr Einfälle hätte. Und wenn er nicht mitunter gar so sehr falsche Griffe machte. Zu irgend einer psychologischen Vertiefung nimmt er erst gar nicht den Anlauf; er versuchts mit der Naivität des einfachen Erzählers und will, daß man alles auf Treu und Glauben hinnehmen soll.

Börsencourier

1. Das Werk ist in seiner eigenartigen Mischung von Leichtfertigkeit und tränenseliger Sentimentalität zu sehr auf einen gewissen urpariserischen Geschmack berechnet, um hier so recht heimisch werden zu können. Dabei ist doch mancher Zug sehr fein, dabei ist die Pariserin in ihrer Rührseligkeit gut gezeichnet, und der Dialog bringt manches hübsche Wort.

2. Dieses Schauspiel ist ein wirres Szenen-Durcheinander, das schließlich allen Zusammenhang verliert und ins Oede zerflattert. Es ist, als ob Vollmoeller, geargert durch die Nüchternheit, welche die gesteigerte Sprache und Empfindung in seiner stilisierten ‚Gräfin d'Armagnac' ablehnte, nun dem Publikum just das Banalste vorsetzen wollte. Einen kulturhistorischen Fortsetzungsroman trivialster Art in der gewöhnlichsten Gassensprache.

Lokalanzeiger

1. Das Stück ist komödiantisch durch und durch, nicht immer heiter wo es heiter wirken soll, aber voll konsequenter Heiterkeit in den ernstgemeinten Momenten. Was sich zwischen den Personen zuträgt, ist ohne dramatische Bewegung, es ergibt sich aus geistreichelnden Worten und falschen Empfindungen. Manche Szene ist nicht ohne Reiz, manche Einzelheit fesselt, das Ganze aber erhebt sich nirgends über ein flaches und verlegenes Theaterspiel.

2. Um solche Stoffe zu meistern, bedarf es eines sichern Stilgefühls und vor allem einer gewandten Technik, die der krausen, grellen und sprunghaft entwickelten Handlung wenigstens theatralisch wirksame Szenen abzugewinnen weiß. Vollmoeller bringt es immer nur zu Aufsätzen. und wo er eindringlich gestalten oder farbige Bilder geben will, da gerät er ins Breite.

Berliner Tageblatt

1. Bataille hat den Mut zur Intimität so wenig, wie den Mut zur Banalität. Seine Kunst scheint zu schielen, scheint zu stolpern, gerade wenn es freien Blick und gerades Vorwärtsschreiten gilt. Bei ihm wird alles ins Konventionelle verschoben, und die Bühne hat statt eines ehrlichen Effektstücks zwei ungleiche Fragmente, die ohne Gefahr auseinandergeschnitten, verkürzt oder verlängert werden könnten.

2. Jeder Versuch einer Entwicklung, einer dramatischen Bewegung fehlt und die Anteilnahme sinkt schnell und schneller zum Gefrierpunkt. Nirgends wird nun einmal klarer als auf der Bühne, daß Stillstand Rückschritt ist.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lessen, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die
Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 45
5. November 1908

Vom Zauber der Bühne/ von Alexander von Gleichen-Rußwurm

In unsrer Welt, die vielen ernüchtert und entzaubert dünkt, gibt es noch eine Stätte des Märchens. Weltmärchen werden uns da erzählt, solche von heute, von gestern, von Jahrhunderten her, ja von Jahrtausenden her. Denn wanderten nicht im Lauf der allerletzten Zeit die Geschöpfe des Aischylos und Euripides in ewiger Jugend über die Bühne?

Geschehnisse schenkt uns das Theater, die nie und nimmer geschehen sind und doch lebendiger, doch wahrer erscheinen als alles wirklich Geschehene, denn in ihnen wohnt fest zusammengezogen, zur Quintessenz verdichtet, das innige Bewußtsein des Lebens. Jene Bretter lehren den Zusammenhang alles Seins, greifbar und laut. Gewaltsam wird die zersplitterte Aufmerksamkeit gefaßt, kräftig bezwungen.

Die Männer, denen je die Macht in die Hand gegeben war, standen niemals dem Theater gleichgültig gegenüber. Es wurde entweder als Stätte der Andacht oder als das Haus der Sünde angesehen. In Shakespeares ‚Sturm' ist das Abschiedswort des Zauberers Prospero an die Geister, die ihm dienstbar waren, eigentümlich gedeutet worden. Shakespeare soll sich selbst und sein Scheiden vom Bühnenzauber gemeint haben, als er Prospero wehmutsvoll das Wunderbuch versenken läßt und der Herrschaft über die Geister entsagen.

Der Bühne Zauber gebietet ja auch einem eigentümlichen Geisterreich — vom zartenen, luftigsten Gespenst bis hinab zum niedrigsten, hexengeborenen Ungeheuer. Hehrste Begeisterung, holdeste Liebe kann dieser Zauber in die Seele senken, aber er kann auch die schlimmsten Unholde wecken, die ohne Fluch die Lippen nicht öffnen mögen.

Darum die widerspruchsvolle Bewertung der Schaubühne von ihren Anfängen bis heute.

Digitized by Google

Und der Rückblick auf dieses Verhältnis ist in der Gegenwart besonders lehrreich und wichtig, weil viele, weitgezogene Kreise von Menschen, jetzt mehr als je, an dieser Stätte Erhebung suchen.

Nichts ist rührender, als die leidenschaftliche Hingabe gegenüber dem Bühnenzauber in den verschiedensten Berufsklassen. Der kleine Beamte, der die Woche lang nichts als Nüchternheit im Bureau und zu Hause genossen, flüchtet Sonntags in die schöne Welt des Scheins. Er geht ins Theater, nachmittags und abends wieder. Er genießt wohl eine ziemlich heterogene Kunst: nachmittags etwa Faust in der billigen Klassikervorstellung und abends die lustige Witwe. Doch wie mir ein solcher Mann treuherzig versicherte: Das Theater tut halt wohl. Bei Schnee, bei Sturm, bei Regen hält vor der Theaterkasse in München der arme Student, der junge Volksschullehrer die ganze Nacht Wache — ich sage, die ganze, lange Winternacht bis zur grauen Morgenstunde, um einen Platz für den Nibelungenring zu erobern. Herrliche, heilige Begeisterung, die nur jugendliche Armut kennt! Weihevolle Augenblicke schenkt sie dem Unbemittelten, während der Reiche müde lächelt und niemals ihre wunderbaren Tränen glücklich weint. Ich erinnere mich eines Berufsmodells, das den ganzen Tag, um Brot zu verdienen, in den mühsamsten Stellungen den Malern stand. Dann aber harrte es noch stundenlang vor der Theaterkasse, um einen Stehplatz für den andern Tag zu kaufen. Nur wer solche kleine Züge aus dem Leben kennt, ist sich der vollen Tragweite des Theaters bewußt.

Es ist ein recht übertriebener Pessimismus, den Niedergang von Kunst und Geschmack so ganz im allgemeinen zu bejammern. Der naiven Freude eines sehr großen Teils des Publikums schließt sich die naive Freude vieler ehrlich begeisterter Schauspieler an. Wieviel Liebe, wieviel Hingabe in diesem schweren Beruf, wo das Spiel durchaus kein Spiel, sondern ein unablässiges Ringen, eine Anspannung höchster Kräfte bedeutet, eine der großen Arbeiten im Dienste der Menschheit! Allmählich, wenn auch noch in geringem Grade, wird sogar dem Laien dieses Verdienst bewußt.

Brot und Spiele! Wir brauchen beides, um an Leib und Seele lebendig zu bleiben. Wie aber sollen und dürfen diese Spiele sein? Ist hier eine Lebensmittelkontrolle möglich und wünschenswert? Bei diesem Ausdruck ‚Kontrolle' zittern wir für unsre moderne Freiheit, als gälte es etwa Zensurzustände zurückzubringen, wie sie bestanden, als Laube in Wien das Burgtheater übernahm und sich die Klassiker possierliche Beschneidungen gefallen ließen. Der Autor soll sich nicht vor einem altmodischen Zensor, nicht vor einer böswilligen Kritik zu scheuen haben. Er soll beben vor dem eigenen künstlerischen Gewissen, das jeder Schaffende besitzt und nur mit Sophismen zur Ruhe bringt. Er muß dem Publikum nicht schmeicheln, nicht bewußt seinen Schwächen dienen mit abscheulicher Demut, wie einst die Höflinge den Despoten, nicht kriechen vor der Menge und ihre Gunst mit schlauer Berechnung zu gewinnen trachten.

Digitized by Google

Alle Tyrannen sind erst zu Tyrannen erzogen worden. So steht es auch mit der modernen Despotie, die ein sogenanntes großes Publikum ausübt. Man hat das Theaterpublikum schon oft mit einem vielköpfigen Ungeheuer verglichen. Frank Wedekind, der tiefernste Witzbold, hat jüngst, als er in einem satirischen Schauspiel auftrat, behauptet: nun gehe er daran, seinen Kopf in den Rachen des Untiers zu stecken.

Wenn die Zuschauermenge heute grausam genannt wird, wie hätte man sie in frühern Zeiten nennen sollen, da sie zu ihrer Freude nicht nur im Zirkus, sondern auch im Theater den Kitzel der Grausamkeit verlangte! In Rom schloß einmal eine Tragödie mit dem Flammentod eines Verbrechers, der gezwungen war, die Rolle des Herkules zu spielen. Bei den mittelalterlichen Mysterien galt die möglichst realistische Darstellung der Hölle für einen Hauptanziehungspunkt. Kettengerassel, Stöhnen und Schreien der Verdammten wollte man hören. Doch selbst als das Drama sich verfeinerte, als die Welt an edlen Kunstwerken Gefallen fand, erhielt sich den Darstellern gegenüber eine seltene Roheit des Herzens. Der Mime blieb von der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Und den gläubigen Christen hätte Schaudern erfüllen sollen bei dem Gedanken, daß ein unglücklicher Komödiant ewiger Verdammnis verfiel, weil er die Menge durch kurze Stunden unterhielt.

Bei der moralischen Beurteilung des Schauspiels verwickelte sich die Menschheit in die denkbar größten Widersprüche. Den Griechen galt das Theater als Erziehungsstätte, wie es Schiller etwa der germanischen Welt begreiflich machte. Im republikanischen Rom wollte man lange von der Bühne nichts wissen. Nicht nur die Stoiker verachteten das Schauspiel als entnervenden Genuß, auch manche politische Strömung arbeitete seiner Verbreitung entgegen. Pompejus mußte die erste römische Bühne als Venustempel verkleiden, um strengen Rügen zu entgehen. Die Schauspieler waren damals ebenso gebrandmarkt und verachtet, wie später unter christlichem Einfluß. Frauen duldete die ernste Stadt nur ungern im Publikum, ja ein römischer Bürger hatte das Recht, sich von seiner Gattin scheiden zu lassen, wenn sie ohne seine Erlaubnis einer Vorstellung beiwohnte. Allerdings widersprachen die Stücke der strengen altrömischen Moral. In Athen fand die Schaubühne ihr Urbild als moralische Anstalt, in Rom als Stätte heiterer, ausgelassener Unterhaltung. Aus dem altrömischen Geist strenger Moral und Sitte wuchs deshalb der Eifer hervor, mit dem das Theater in den ersten christlichen Jahrhunderten verfolgt wurde. Die Gefühle der Sittenprediger waren damals denen wohl ähnlich, die Macaulay den Puritanern zuschrieb: Sie waren nicht gegen das Stiergefecht, weil es dem Stier Schmerzen bereitete, sondern weil es den Zuschauern Vergnügen machte.

Das Theater wurde nicht wegen seiner sittenlosen Stücke verdammt, sondern weil es die Menschen irdisch ergötzte. Tertullian erzählt im Kapitel de spectaculis, daß eine Christin aus Zerstreutheit ins Theater gegangen

Digitized by Google

und dort vom Teufel beſeſſen worden ſei. Der Exorciſt ſtritt ſich mit dem böſen Geiſt über dieſe Vermeſſenheit, doch Satan erwiderte, er habe die Frau in ſeinem Haus gefunden. Trotz ſolcher Meinung unter den Kirchenvätern fand die dramatiſche Kunſt in den Klöſtern Zuflucht. Für ein Publikum von Nonnen wurden unſre erſten Dramen gedichtet. Nach einem Zwiſchenraum von beinahe tauſend Jahren beginnt die dramatiſche Literatur aufs neue mit den Stücken der Roswitha von Gandersheim. Die ethiſche Aufgabe der Bühne, den Widerwillen gegen das Unmenſchliche zu ſtärken, wurde zuerſt von den Mönchen und Nonnen begriffen, die langſam anfingen, Komödie zu ſpielen.

Ein gebildeter und verfeinerter Geſchmack wird durch den Anblick roher Greuel nicht nur erſchüttert, er wird verletzt. Ein Theater, in dem die Menſchen ihr Mitleid idealen Leiden zuwenden, entwickelt dieſe Empfindung des Abgeſtoßenſeins und wirkt ſo als Schutzwehr gegen die äußerſten Formen der Grauſamkeit.

Es fanden ſich zu allen Zeiten einzelne aufgeklärte Geiſter, die von der Bühne Gutes hofften und auch erreichten. Freilich eiferte die Mehrzahl der heidniſchen Moraliſten in Rom, der chriſtlichen im Europa des Mittelalters gegen das Theater. Allein gebieteriſch verlangte das Volk ſeinen Poſſenreißer, ob es zum Spiel nun lachte oder weinte.

Nach dem Zerfall der antiken Bauten errichtete man aus Brettern und Latten proviſoriſche Bühnen auf dem Markt und in den Kirchen, in den Refektorien und in den Feſtſälen der Großen. Wo man für die Sprache der Dichter nicht reif genug war, ebnete der Schalksnarr den Weg. Während die Schauſpieler in Italien noch die Ruinen der Amphitheater benutzten, wurde in Paris ein eigenes Haus für die Myſterienbühne errichtet, le théâtre de la trinité. Ungefähr hundert Jahre ſpäter folgten Nürnberg und Augsburg, wo man in einer Art von Scheuer eine Bruck aufſtellte, wie die Szene damals hieß. Das erſte feſtſtehende Bühnenhaus in unſerm Sinn baute Sanſovino in Venedig am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts für die Faſtnachtskomödie. Anfangs blieb die Anordnung der Plätze dem Zufall überlaſſen, und man ſtellte ſeine Stühle nach Belieben in den Saal. Nach und nach ermittelten Freunde der dramatiſchen Kunſt die beſte Ordnung der Sitzplätze, reihten die Stühle zu regelmäßigen Linien und zierten die Wände mit einem Kranz abgeſchloſſener Logen. Nach Giovios deliciarium theatralium iſt Lionardo da Vinci der Erfinder des geordneten Zuſchauerraums. Battiſta Franco ſtattete in Rom die Logen mit Vorhängen aus für Prälaten, die das Theater nicht entbehren, ſich aber nicht gern darin zeigen wollten. Dieſe waren die Urbilder jener loges grillées, worin ſich die Damen der pariſer Welt bei allzu lockern Stücken verbargen.

Ein weittragendes Ereignis für die Gemütsart des Publikums bildete die Entſtehung der Oper am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts. Ein reicher Florentiner ließ vor eingeladenen Freunden zur Karnevalsunterhaltung

Digitized by Google

‚Daſne', ein Trauerſpiel mit Muſik, aufführen. „Freudig erſtaunt hörten wir das Ungewohnte", ſchrieb einer der Gäſte, „und jeder war ſich bewußt, einer neuen Kunſt gegenüberzuſtehen." Zehn Jahre ſpäter begann in Europa der Triumphzug der italieniſchen Oper. Dies war ein neuer Faktor von ungeahnter Gewalt in der Sittengeſchichte unſrer Geſellſchaft. Die Ekſtaſe der modernen Wagnergemeinde gibt nur ein ſchwaches Bild der Begeiſterung, die jene erſte Gemeinde der neuerfundenen Oper ergriff. Männer und Frauen umarmten ſich und ſchluchzten. Jene Arien, die uns heute ſo kindlich vorkommen, entfeſſelten Ströme von Tränen und übten unberechenbaren Einfluß. Die aufrichtig brutale Sinnlichkeit wurde empfindſam ſüß.

Den großen künſtleriſchen Aufſchwung Englands bezeichnet die Gründung der erſten ſtändigen Bühne in London. König Jakob der Erſte ernennt im Jahr 1604 eine Truppe von Schauſpielern — darunter Shakeſpeare — zu Hofſchauſpielern und gibt ihnen dadurch offizielle Daſeinsberechtigung. Das Theatergebäude hieß the globe und wurde in einem vormaligen Kloſter eingerichtet. Damals ſaßen bevorzugte Zuſchauer auf der Szene ſelbſt. Dieſe war dreigeteilt mit einer kleinern, durch einen Vorhang abgeſchloſſenen Innenbühne, ähnlich wie heute in Oberammergau. Darüber war ein Balkon, der allerlei vorſtellen mußte, hauptſächlich aber bei hiſtoriſchen Stücken die Zinne einer belagerten Stadt. Dieſe Einrichtung hatte Shakeſpeare ſtets vor Augen. Immermann, der ſelbſt Theaterleiter war, meinte: „Dieſe primitive Einrichtung der Bühne, deren Decke bei Luſtſpielen blau, bei Trauerſpielen ſchwarz verhängt war, hatte Darſteller und Zuſchauer in beſſern, geiſtigen Kontakt gebracht, als alle Dekorationskünſte."

Merkwürdig äußerte ſich das Verhältnis zwiſchen Bühne und Publikum in Spanien, wo das Volk von jeher leidenſchaftlich für die dramatiſche Kunſt begeiſtert war. Wie einſt Pompejus das Schauſpiel in Rom mit den Zeremonien des Götterdienſtes in Verbindung brachte, flüchtete das ſpaniſche Drama in die Arme der Kirche. Die allegoriſch religiöſen Spiele — die Autós — dauerten fort, als im übrigen Europa die Myſterien längſt verſchwunden waren. Geſpielt wurde meiſt in der Nähe einer Kirche oder eines Krankenhauſes, zu deren Gunſten man die Einnahmen verwendete Außerdem durchzogen das Land weltliche Wandertruppen, oft ſogar recht armſeliger Art. Manchmal beſtanden ſie nur aus zwei bis drei Perſonen und mußten die Requiſiten zu jeder Vorſtellung im Dorf oder Städtchen zuſammenbetteln, wenn ſie nicht vorzogen, das Unentbehrliche zu ſtehlen. Ein rührendes Beiſpiel der tiefeingewurzelten Theaterleidenſchaft der Spanier bietet die Lebensgeſchichte des Cervantes. Von orientaliſchen Seeräubern in Afrika gefangen, tröſtete er ſich und ſeine Genoſſen im Kerker durch Komödienſpiel. Den Tod vor Augen deklamierten die jungen Männer die Rollen ihrer Lieblingsdichter, die ſie alle auswendig wußten. Die Freude am Schauſpiel und Schaugepränge blieb den Spaniern zu eigen, obwohl Philipp der Zweite und Philipp der Vierte die Komödianten des Landes verwies, obwohl die Anhänger des wundertätigen Prieſters Poſſada auf

Digitized by Google

ſein Geheiß das Theater in Cordova zerſtörten, obwohl die Oper einmal abgeſchafft wurde, weil man ihr das Entſtehen von Peſt und Dürre zuſchrieb. Dieſer religiöſe Aberglaube erſcheint beſonders merkwürdig im Hinblick auf andre katholiſche Länder, wo man geradezu auf das Gegenteil verfiel. In den bayeriſchen und tiroler Bergen ſollte das Spiel die Macht der Fürbitte bei verſchiedenen Heiligen beſitzen und von Menſch wie Tier Seuchen abhalten.

Es war ſehr undankbar, von der pariſer Sorbonne im Jahr 1694 zu dekretieren: Les comédiens par leur profession, comme elle s'exerce, sont en état de péché mortel. Denn Hof und Adel hatten zur Zeit Corneilles ihre einzige Bildungsſtätte im Theater. Hochherzig und ritterlich fühlen, kleinliche Intereſſen großen Pflichten opfern, lehrte ſein dramatiſches Werk. Die eigentümliche Blüte Frankreichs im ſiebzehnten Jahrhundert hing eng damit zuſammen. Als die adelige Jugend meiſt noch des Leſens und Schreibens unkundig war, empfing ſie ihre einzige intellektuelle Erziehung durch ein Bühne. Wenn auch auf Umwegen, wurde ſie auf dieſe Art dem Geiſt der Antike genähert und von feudaler Barbarei befreit. Es iſt ſonderbar, daß trotz dieſem ſo offenbar veredelnden Einfluß der Bühne auf den Anſtand der Gefühle der Beruf des Schauſpielers und Schauſpieldichters noch lange nicht zu Ehren kam, und daß ein Racine, ein Molière — jene klaren, hohen Vertreter edler Sitte — ſich ihres Berufes wie einer Sünde hätten ſchämen ſollen. Erſt Voltaire brach einem vernünftigen Urteil Bahn und flößte dem Publikum Reſpekt ein vor jenen, die es erfreuten, rührten und beſſerten. Der Erfolg ſeiner Fürſprache zeigte ſich bald während der Revolution. Mit einem Schlag war der Druck aufgehoben, der auf den Schauſpielern laſtete. Vielleicht ſtand das Theater niemals in ſo hohem Anſehen, wie zu jener Zeit, in der Pathos das tägliche Leben beherrſchte, in der auf der Weltbühne unerhörte Trauerſpiele und groteske Satyrſtücke einander folgten. Der Glaube an abſtrakte Begriffe hob die Tirade zum Ereignis und gab dem beau geste tiefern Sinn.

Die moderne deutſche Bühne und ihr Publikum ſind aus den beſcheidenen Anfängen hervorgewachſen, die im achtzehnten Jahrhundert das geiſtig angeregte Theaterleben eröffneten. An der Schwelle dieſer Zeit ſteht Gottſcheds Wort: „Die Verbeſſerung der Schauſpiele wird ſonder Zweifel auch nach und nach die Zuſchauer ſelbſt verbeſſern“. Ueber das Theaterpublikum müſſen ſich Goethe und Schiller eifrig ausgeſprochen haben. Wir treffen den Niederſchlag ihrer Hoffnungen, oft auch ihres ſchmerzlichen Spottes in Briefen und in manchen Stellen ihrer Werke. Mit ſarkaſtiſchem Lächeln ſpricht Goethe im Vorſpiel des ‚Fauſt‘ unter der Maske des Theaterdirektors. Und ſelbſt der ſanfte Schiller weiß mit Ingrimm eines Tages im Gedicht Shakeſpeares Schatten aus der Unterwelt zu zitieren, um ſich mit ihm über die Theaterzuſtände zu unterhalten. Von der Liebe zum Gemeinnatürlichen ſuchen die Dichter ihre Zuhörer zu der großen unendlichen, zu der höhern Natur zu bekehren. Verſtaubt und trüb liegt das Weltbild vor

Digitized by Google

dem, der es nur gemeinnatürlich sieht. Glänzend, farbig, bedeutungsvoll — ein wunderbares Meisterstück — ersteht es vor dem Auge, das die Kunst sehend gemacht.

Solchen Sinnes wirken unsre Großen und Größten. Sie bauen unablässig an einem idealen Theater, einer rechten Götterburg für die Nation, wälzen Berge des Vorurteils hinweg und heben mit gewaltigen Armen prächtige Felsstücke empor, um die Tore der Burg majestätisch auszugestalten. Sie schaffen aus der Ferne den Marmor herbei und das Gold, die duftenden Hölzer und das edle Gestein, um in diesem Palast alles mit echter Köstlichkeit zu schmücken. Der feine, scharfe Lessing sinnt über die Grenzen der Künste, umreißt klar und sicher, was not tut, um ein Theatermann im besten Sinn für die Nation zu werden. Goethe gab sich dem Bühnenzauber hin als Knabe, als Jüngling mit heißer Leidenschaft. Wer bliebe ungerührt bei einer Erzählung vom Puppenspiel in Frankfurt, bei Wilhelm Meisters Irren und Lieben, das die Welt der Bretter und der wirklichen Welt so traumhaft durchdringt und verbindet? Trotz allen Einwendungen des praktischen Theaterdirektors, trotz den Späßen der lustigen Person sagt der Dichter als gereifter Mann, das Theater sei kein flüchtiger Sinnenreiz und Kitzel der Neugier, es poche an das tiefste Herz der Menschen.

Das Böse und das Gute einer Zeit zeigt sich oft am naivsten, unmittelbarsten beim Publikum des Theaters. Hier kann geprüft werden, was der Durchschnitt unsrer Zeitgenossen liebt und haßt oder in nächster Zeit durch die Macht der Suggestion lieben oder hassen wird. Unser Wohlgefallen oder Mißfallen im Theater ist nicht nebensächlich, die Nachwelt wird die wahre Höhe unsrer Kultur einst daraus messen.

Wie manche unsrer vorzüglichsten Schätze sind noch gar nicht gehoben. Die Bühne hat noch durchaus nicht alles gegeben, was sie geben kann, und mir ist, als müsse sie in nächster Zeit eine Verjüngung erfahren, als müsse sie endlich erfüllen, was ihr Schiller so besonders ans Herz legte: „Mit glücklichem Erfolg würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen. Das Stück ist noch zu hoffen, wo dieses merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Angelegenheit ist dem Staat durch ihre Folgen so wichtig als diese, und doch ist keine so preisgegeben, keine dem Wahne, dem Leichtsinn des Bürgers so unetngeschränkt anvertraut, wie es diese ist.“ Mir ist, als müsse sich erfüllen, was Lessings ernster Genius forderte, was ein großer Teil von Goethes Lebensarbeit wollte: das Chaos klären mit siegreichem Schöpferlächeln, dem wüsten wirren Daseinstraum göttlich edle Gestaltung geben.

Ist nicht die Form unser aller dunkle Sehnsucht? Aus dem modernen Chaos, wo sich alles verschiebt, verändert, wo die festesten Begriffe verschwimmen oder zerbröckeln, wo wir auf trübem Wasser schaukeln, lugen wir nicht alle nach festem Land?

Unruhe, Unfriede verzehrt den modernen Menschen mitten unter den

Digitized by Google

neuerworbenen Reichtümern, und der Ekel, den früher nur einzelne große Despoten kosteten, nimmt allgemein überhand. Die Form soll erlösen, denn in ihr liegt der Friede.

Jüngst modern gewesene Stücke machten uns irre an der Bühne, weil sie den Aufbau, den Stil, das Erlösungsmoment der geschlossenen Form entbehrten. Doch wir stehen vor den Möglichkeiten einer neuen großen Kunst, nachdem der fanatische Naturalismus überwunden scheint. Um ihr einen günstigen Boden zu bereiten, ist ein Zusammenströmen und Zusammenhalten der Vornehmen im Geist sehr notwendig. Diese Vornehmen dürfen sich nicht von einander abschließen, die schönsten Gefühle einkapseln, sich idealer Träume schämen. Die Feigheit der Besserdenkenden ist Schuld an jedem Niedergang des Dramas. Stets haben wir die Bühne, die wir verdienen!

Wer innerlich unfrei und zerrissen ist, kann nichts Befreiendes schaffen. Aus der modernen Literatur grinste von so viel Seiten das Gespenst des Hoffnungslosen, des Unterliegens ohne Trost und Versöhnung. Mochte sich die Kunst realistisch oder symbolistisch gebärden, die Menschen, die sie darstellte, litten unter dem Druck ihrer Umwelt und brachen willenlos unter dem Verhängnis zusammen.

Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick,
Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Entsetzliche Ohnmacht! Gibt es kein Aufrichten nach solcher Zermalmung? Mit der Frage göttlicher Gerechtigkeit hat der Mensch in der Kunst wie in der Religion mächtig und verzweifelt gerungen. Wie in der seltsam bedeutungsvollen Sage von Jakob, der mit dem Engel des Herrn kämpfen mußte, hat der Mensch mit einer geheimnisvollen Macht die Kraft gemessen und sich erkühnt, ihr zuzurufen: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn! Der Segen, den er begehrte, war eine Aufklärung, ein erlösendes Wort für das Rätsel des Schicksals, eine Rechtfertigung der Tragödie des Daseins.

Der Schaffende wendet sich nicht mit Entsetzen von der Kluft ab, die unergründlich furchtbar ihm zu Füßen gähnt. Seine Gedanken schlagen eine Brücke zum andern Gestade. Ist diese Brücke auch schwach und schwank, nicht gangbar für jeden Fuß, so können doch alle mit einer Empfindung von Trost und Versöhnung den kühnen Bogen bewundern, der sich über die Tiefe wölbt. Dichtungen, die durch die eigene Größe der Größe des Schicksals gerecht werden, sind solche Brückengebilde. Sie überzeugen uns vom ethischen Wesen der Notwendigkeit und schützen die teilnehmenden Zuschauer vor Abscheu, vor dem Lachen der Verzweiflung. Sie lehren, daß die Majestät dauernder Gesetze die scheinbare Willkür beherrscht und in Harmonie auflöst.

Mit solcher Majestät und solchem Zauber umfaßt das Drama die Tiefen des Lebens. Still legt der Tod den Finger auf einen Mund, der

Digitized by Google

noch gellend seinen Haß kundgab, und das Unmögliche wird möglich, das Verhaßte geliebt, denn der Tod reift zum mächtigen Vermittler. Dies erhabene Amt läßt ihn freundlich und hold erscheinen, als Friedenbringer auftreten, nicht als Zerstörer. So versöhnt die Kunst mit der bittern Notwendigkeit des Sterbens und mit den unbegreiflichen Grausamkeiten des Lebens. In diesem Sinn löst sich die tragische Spannung und wandelt das Mitleid in milde Wehmut. Abgeklärt und vollendet erscheint das Weltbild.

Die alte mystische Aufgabe des Dramas ist es, den apollinischen Menschen mit dem dionysischen zu versöhnen, das Zwiegespaltene der großen menschlichen Sehnsucht in einen herrlichen Strahl zu fassen. Maß, Ziel und Weisheit begehrt der apollinische Mensch. Er will ordnen und bauen und, froh über das Gerechtigkeitsgefühl in der eigenen Brust, der Natur selbst menschliche Moral andichten. Er ist erzürnt und verzagt Mächten gegenüber, die sich nicht messen, nicht bändigen, nicht einordnen lassen. Aber der dionysische Mensch ist dem Gott der Begeisterung, der Verzückung, des ewigen Verjüngens und Werdens ergeben. Er fühlt sich eins mit der Natur, statt an ihr zu meistern. Er berauscht sich an ihrem Reichtum, ohne die Trauben beim Weinlesefest zu zählen, ohne die Küsse zu bereuen, die ihm der Gott eingab.

Die Feste des Dionysos zeigten den wilden Rausch des Werdens, das Unerbittliche des schnellen Vergehens. Sie blieben dem apollinischen Charakter ewig fremd und feind. Doch in den klassischen Tragödien trat der Gedanke zum Gefühl. Wo das Unergründliche des blinden, leidenschaftlichen Wollens mit allen Schmerzen, die es hervorruft, zu entsetzlich wirkt, zeigt das vollendete Drama, inwieweit der Mensch trotz allem ein Herrscher zu sein vermag. Es zeigt den Weg zur Gerechtigkeit, die stille, weihevolle Reife, wenn auch noch so viel Blüten geknickt und zertreten werden.

Dieses Ineinanderdringen von Mensch und Natur, von Ewigem und Zeitlichem gibt der tragischen Maske den unvergänglichen Ausdruck von Würde und Ruhe trotz aller Leidenschaft. Wir sind so tief eingedrungen in das große Reich der Welt, daß wir, der eigenen Kleinheit bewußt, keine Erniedrigung in dem Gefühl sehen dürfen, von einer höhern Macht abzuhängen, mögen wir sie Gott, Götter oder Schicksal nennen. Wir brauchen nur das Gewand der Schönheit, um uns trotzdem groß und erhaben zu fühlen. Das Beste und Heiligste, das uns von Religion, Kunst oder Liebe beschert werden kann, ist das Gefühl, unter sicherer Leitung zu stehen, nach einem harmonischen Lebensrhythmus zu atmen und uns zu regen. Am körperlichsten wird dies Gefühl der Beseligung, wenn wir, dem Rhythmus höchster Kunstform anvertraut, ihrer klangvollen Notwendigkeit folgen und aufgehen in dieser selbstverständlichen Schönheit. Dann dringen wir zu der hohen Weisheit empor, daß nicht die Abwesenheit von Gefahr und Schmerz das Leben lebenswert macht, sondern das Bewußtsein, gewaltigen Führern

Digitized by Google

nachzuſchreiten durch alles Weh hindurch und aus dem Weh der Diſſonanz ſtolze Akkorde der Befriedigung und Vollendung zu gewinnen.

Dann iſt die Sehnſucht Schillers als unſers Freiheitsdichters erfüllt, dann haben wir die Freiheit, die er meinte. Stolz und befreit danken wir der Schaubühne, die edelſten Amtes gewaltet hat: denn ihr Zaubergeiſt wies uns hin mit großer Gebärde auf das Erhabene des Seins, auf die ſtrahlende Würde der Menſchheit.

Aus einer ‚Aeſthetik des praktiſchen Lebens', die, unter dem Titel ‚Sieg der Freude', im Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart erſcheinen wird.

Klage/ Gedicht von Peter Altenberg

Du biſt alſo nicht reif für objektive Freundſchaft und äußerſte Anerkennung Deiner myſtiſch-beſondern Perſönlichkeit!? Die ſonſt Niemand erfaßte außer ich?!

Du willſt alſo das unmündige Kindchen lieber ſein, das man liebkoſend in die Arme nimmt und ſtreichelt — — —!?!

Ich hab' Dich mühſam und voll adeligſter Freundſchaft geführt auf kühle Gipfel — — —

Wenn Du es brauchſt, führ' ich Dich wieder ſorgſam zurück in Deine warmen Niederungen! Von denen Du entſtammſt!

Brauchſt Du, Schwächliche, den Geliebten von eh und je, wie ihn Marie und Anna ſtets ſich noch erſehnten?!?

Liebegirrenden Sklaven Deiner Nichtigkeiten?!?

Willſt Du, mußt Du eingeſchläfert werden mit dem Wiegengeſang der Lebenslüge?!?

Mußt Du es hören, daß Du wertvoll biſt, ſtatt zu vernehmen die Verkündigung, daß Du es werden könnteſt, für und für?!?

Mußt Du das Wort: Du biſt mein Alles — — —! hören, um Dich einzulullen im Wirrſal Deines Seins?!?

Wohlan, ich ſelber will Dich führen zu dem Mann, der dieſes Morphium Deiner Seele ſpendet!

Und haſt Du Dich berauſcht, betäubt genug am Gift des flachen Tages und der armen Stunde,

dann kommſt Du vielleicht wieder für einen Augenblick zu mir zurück, und atmeſt ein die Luft von Höhen, die Du damals noch nicht vertrugſt!

Ich werde warten — — —.

Kommſt Du aber nicht, ſo werd' ich fürder vom Gedanken leben,

daß Du einſtmals, von einem Dichter irrgeleitet, am Weg nach oben biſt geweſen!!!

Wenige vertragen die Sennhütte und Wäldereinſamkeiten.

Sie brauchen Täler und Geſelligkeit. Und irgend Einer muß ſie über ihre Nichtigkeit hinüberbringen, tröſten — — —.

Digitized by Google

Von Gogol und Wedekind

Frank Wedekinds ‚Muſik' hat bei uns, im Unterſchied zu München, wo man die Modelle dieſes ſogenannten Sittengemäldes kennt, keinerlei Entrüſtung erregt, ſondern gegen eine ſchüchterne Oppoſition unerklärlich viel Erfolg gehabt. Wer ergründet die Pſychologie des Publikums! Vielleicht hatte eine reklameſüchtige Preßfehde gegen Reinhardt, die der Aufführung vorausgegangen war, in dieſem Publikum Erwartungen geweckt, die es ſich nun nicht enttäuſchen laſſen wollte. Vielleicht fürchtete es in ſeiner ſnobiſtiſchen Inſtinktverlaſſenheit, entſchiedene Ablehnung hinterher von der Kritik Lügen geſtraft zu ſehen. Vielleicht war es mit dem Proteſt gegen den Paragraphen 218 unſers Strafgeſetzbuches ſo gründlich einverſtanden, daß ihm neben dieſer förderſamen Tendenz die künſtleriſche Kläglichkeit der Arbeit belanglos erſchien. Vielleicht fühlte es ſich von der unumwundenen Erörterung derartig heikler Probleme angenehm gekitzelt. Vielleicht war es auch ganz ehrlich von der dramatiſchen oder der ſchauſpieleriſchen Darſtellung eines traurigen Frauenſchickſals gepackt. Jedenfalls ergab die Summe aller dieſer und wer weiß welcher Addenden ſonſt noch ein hochachtungsvolles Wohlverhalten, das der Perſönlichkeit Wedekinds gegenüber ſelbſtverſtändlich erſcheint, das aber vor ſeiner ‚Muſik', bei der Beſtialität eines berliner Premierenauditoriums, förmlich verblüffen mußte und einen darum mehr beſchäftigen kann als das ganze Stück. Leo Greiner hat es hier vor drei Wochen erledigt und mich damit höchſt dankenswert entlaſtet. Es wäre mir ſchwer gefallen, mich mit dieſer grimmigen Kolportagedramatik näher zu befaſſen. „In des Bayernlandes Reſidenze, wo es ſo viel ſchlechte Menſchen gi-ibt, ward in dieſem wunderſchönen Lenze eine grauſe Moritat verü-übt." Wirklich verübt und von Wedekind mit Haut und Haar auf vier Tafeln gepinſelt, die er im Ausrufer ton und mit Hilfe eines langen Stockes erläutert. „Das hier iſt die Clara Hühnerwa-adel! Dieſer Name ſagt genug wohl ſcho-on —." Sie iſt ein Schaf und ihr Lehrer ein Schuft. Mehr iſt nicht für die Individualiſierung zweier Perſonen getan, an deren Weſen und Geſchick uns ein abendfüllendes Intereſſe zugemutet wird. Wedekind ſteht, ein Schriftſteller Franz Lindekuh, zwiſchen ihnen und weiß ſelbſt nicht recht, ob er als Moralmonomane den Drang, zu beſſern und zu bekehren, oder als Mephiſto ſeine Freude dran haben ſoll. Wir ſchwanken mit ihm und in unſrer Meinung über ihn. Man möchte dieſen Kopf eigentlich auch heute noch nicht für ſo verkalkt halten, um ihm den guten Glauben an die Ernſthaftigkeit ſeiner kitſchigen Abſichten zuzutrauen; aber das hört man ſeinem Stück unter allen Umſtänden an, daß der Spiritus, mit dem

Digitized by Google

er sich früher über sich selbst lustig machte, zum Teufel und ein verdrießliches Phlegma geblieben ist. Immerhin ließe sich eine Darstellung denken, die aus dem Aschenhäuflein des frühern Wedekind die letzten Funken herausschlüge: die uns vor dem nassen Elend des Schauerstücks bewahrte und seine Konturen karikaturistisch verzerrte. Die Dame Hühnerwadel dürfte nicht umsonst so heißen, nicht umsonst Wagnersängerin werden wollen. Der fliegende Holländer, der über sie kommt, müßte ganz und gar auf Hintertreppe stilisiert sein. Was zwischen ihnen als abnorm borniert herumwimmelt, könnte sich garnicht weit genug von der Norm entfernen. Solch ein Spiel wäre ein Edelmannsfressen für sich, wenn schon das Stück damit nicht genießbarer würde. Um diese Pöbelkost Pöbelmägen eingänglicher zu machen, war es vom Kleinen Theater praktischer, daß es sich nur bemühte, innerhalb der alltäglichen Theatercharakteristik einen möglichst hohen Grad entweder von Innerlichkeit oder von Oberflächenechtheit zu erreichen. Leider nicht immer von beiden Eigenschaften zugleich. Clara Hühnerwadel sah so aus, wie ihres Verführers Frau beschrieben ist, und diese Frau wieder war zu appetitlich, um die verheerenden Seitensprünge ihres Mannes nicht in Frage zu stellen. Was war uns Wedekind, als noch vor dem Phosphorglanz seines Witzes und der Beweglichkeit seiner Dialektik solche Wahrscheinlichkeitsberechnungen verstummen mußten! ‚Musik' zeigt ihn in einem Stadium der äußersten Erschöpfung, die durch eine Regiebemerkung in seinem mitleidswürdigen Pamphlet ‚Oaha' in etwas erklärt wird. Diese Bemerkung enthält einen unsäglich plump und abgeschmackt klingenden Angriff auf Reinhardt, dessen Wagemut Wedekind seine Geltung und einen gewissen Wohlstand zu verdanken hat. Zu verdanken? Eben daher stammt seine fanatische Wut. Er fühlt, daß eine begüterte Angesehenheit die Sphäre ist, in der seine jakobinische Frechheit zur königstreuen Friedlichkeit, sein bürgerschreckender Satanismus zu langweiliger Sentimentalität, sein Philisterhaß zur Philisterähnlichkeit wird und bereits geworden ist. Als Feind der Gesellschaft war Wedekind ein großer, originaler Künstler. Als Mitglied der Gesellschaft ist er ein kleiner Kläffer mit stumpfem Gebiß, ist er ein öder Macher, soweit man ohne Beherrschung des Handwerks ein Macher sein kann.

Reinhardt sollte Böses mit Gutem vergelten und den Wedekind der Gegenwart durch den Wedekind der Vergangenheit in Vergessenheit bringen. Die Komiker, etwa für den ‚Liebestrank', hätte er. Zwischen den großen Abenden seiner beiden Bühnen war es eine willkommene Erholung, diese Komiker in Nikolai Gogols ‚Heiratsgeschichte' paradieren zu sehen. Das ist zunächst ein derber Schwank über die nicht gerade spezifisch russische Erscheinung der Heiratsvermittelei. Die ärmliche Fabel ist, auf breiter

Digitized by Google

Grundlage und ohne Bewegung, in ſzeniſchen Bildern entwickelt, die nicht durch die rückſichtslos ſcharfe ſatiriſche Tendenz des ‚Reviſors‘ zuſammengehalten werden. Den Gogol dieſer ‚Heiratsgeſchichte‘ fordert die Schäbigkeit und Verlogenheit ſeiner Mitmenſchen noch nicht zur ſchonungsloſen Geißelung, ſondern erſt zum launigen Spott heraus. Es iſt ein Spott, der zuſpringende Schärfe mit geradezu träger Behaglichkeit vereint und zum Schluß für einen Augenblick von ſkeptiſcher Nachdenklichkeit vertieft, für einen andern Augenblick von einer ſanften, gerührten und in ihrer Wortkargheit auch rührenden Wehmut verſchönt wird. Unter der Hülle von Schäbigkeit und Verlogenheit lugt, nur für einen Augenblick, bei einem der Freier ſo etwas wie eine Seele hervor, und der Dichter ſcheint ſagen zu wollen, daß alle Menſchen im Grunde arme Teufel ſind, die ein bischen Glück gleich verſöhnlich und anſtändig machen würde. Es iſt der zweite ernſte Augenblick dieſes Schwankes, wenn ein andrer Freier ſeinerſeits vor dem Glück Reißaus nimmt, und man ſieht wieder das gütige Lächeln eines Lebenskenners, der uns in zwei Sorten von Schlemihlen einteilt: in ſolche, die dem Glück erfolglos nachrennen, und in ſolche, die dem Glück erfolgreich davonrennen. Von hinten her erhöhen dieſe zwei Augenblicke den Schwank ſchließlich doch zu einer — nur techniſch unzureichenden — Komödie. Wo ſie auftauchen, hätte eine grobe Regie einen Zaunpfahl hingepflanzt. Die Regie der Kammerſpiele ſchlug behutſam einen leiſern, langſamern Ton an, und wer hören wollte, wußte Beſcheid. Bis dahin hatten eine Anzahl ſchauſpieleriſcher Spaßvögel ihre Komik in unbedenklichem Uebermut ausgegeben. Die Höflich nöhlte alle Albernheit der Welt aus ſich hervor und ſah aus wie eine Kuh, eine blonde, dicke, wabblige Kuh, deren Zukunft mindeſtens anderthalb Dutzend Kälbchen ſind. Die Wangel war in ihrer ungewaſchenen Fettigkeit ein jüdiſch Weib, wie auserleſen zum Kuppler- und Zigeunerweſen. Herr Großmann hatte ſich eine ſkurrile Viereckigkeit angeſtopft, die durch die drolligſten aſthmatiſchen Faucher vorwärts geſtoßen wurde. Herr Blümner hauchte von dem provokant geſträubten Schopf bis zu den kratzfußbefliſſenen Storchbeinen hinunter eine unbeſchreibliche Grandezza aus. Herr Biensfeldt wirbelte mit atemloſer Energie, ein unbezahlter Schadchen aus eigener ſchadenfroher Ehekrüppelſchaft, die Poſſenpärchen und die beiden Tragikomiker durcheinander. Den nachdenklichen Augenblick hatte Herr Waßmann, den man den ſeriöſen Anſprüchen humorhafter Figuren gewachſen wußte. Den wehmütigen Augenblick hatte Herr Arnold, der bisher nur als Draſtiker geſchätzt war. Jetzt hat er ſich durch die Zartheit ſeines vorüberhuſchenden Schmerzes als ein Menſchendarſteller, wenn noch nicht großen, ſo doch echteſten Kalibers erwieſen. So ergiebig ſind bei Reinhardt auch die Zwiſchenabende.

Digitized by Google

Berliner Schauſpielkunſt/ von Julius Bab

Vor mehr als zwei Menſchenaltern hat Heinrich Heine ſchon einmal über Berlin geſchrieben: es wäre eigentlich gar keine Stadt, nur ein Platz, auf dem ſehr viele, verſchiedenartigſte Menſchen zuſammenkämen. Und doch ſchwebt uns Heutigen die Preußenhauptſtadt jener Zeit mit ihren paar hunderttauſend Einwohnern faſt wie ein idylliſcher, recht feſt geſchloſſener Lebenskreis vor, der freilich von einer Zahl weltſtädtiſch ruheloſer und fremder Exiſtenzen durchflutet war, deſſen feſten und bleibenden Inhalt doch aber eine Menge höchſt bodenſtändiger Bürger ausmachten — ‚alte Berliner‘, wie ſie nunmehr faſt ausgeſtorben ſcheinen, wie wir ſie aber wohl alle noch als ‚Originale‘ gekannt zu haben g'auben. Und das war ein Menſchenſchlag (Fontane hat ihn in gewiſſen Typen verewigt) von höchſt ausgeſprochener Phyſiognomie: Leute mit der ganzen Nüchternheit, Sachlichkeit und dem robuſten Nützlichkeitsſinn des Märkers, aber mit einem leiſen Anflug weltſtädtiſchen Großmannstums, mit ein wenig prahleriſcher Aufgeklärtheit und einem Witz, der zuweilen prätendierte, boshaft zu ſein; der aber ſtets von einer innern Gutartigkeit durchleuchet war. Ein von der Stadtkultur ein wenig gelöſter und pazifizierter Märker: das war der Berliner alten Schlages. Daß trotzdem ſchon zu ſeiner Zeit ein Betrachter in Berlin ſo gar nichts von heimiſchem Bürgertum empfand, ſo ganz nur geographiſch-politiſches Gebilde, Weltſtadt für Fremde in Berlin ſah, muß uns nachdenklich machen: Wir ſpüren das heutige Berlin auch als nahezu abſtrakte Großſtadt, als einen Platz, auf dem ſich gegenwärtiges Leben ſo raſch, ſo reich, ſo unabläſſig kreuzt und verſchlingt, daß uns dieſer Ort mit Verehrung, Dankbarkeit, ja ſelbſt Liebe erfüllen kann, um der Fülle ungeſchminkter Wirkſamkeiten willen, die er uns darbietet. Aber iſt Berlin nun wirklich ſo ein in ſich ſteriler Tummelplatz für fremdes Leben? Betäubt nicht etwa nur das Weltſtadtgetöſe unſer Ohr, lenkt nicht etwa das Arbeitsgewirr der deutſchen Reichshauptſtadt nur unſern Blick ſo ſtark auf ſich, daß uns ein Kern, der all das trägt, eine märkiſche Bürgerſtadt ganz unbemerkt bleibt? Liegt das eigentliche Berlinertum nur dem zeitgenöſſiſchen Blick wieder ſo verborgen, wie es ſich ſchon für Heinrich Heine unter den Großſtadtallüren der Preußenreſidenz verſteckt hielt, und wird es im Abſtand einiger Generationen vielleicht auch ſo plaſtiſch ſichtbar werden, wie der Berliner der dreißiger und vierziger Jahre es uns heute iſt? Vielleicht wird ſchon der nächſten Generation der Berliner der neunzehnten Jahrhundertwende wieder als ein klarer bodenſtändiger Menſchentypus ſichtbar, vermutlich eine Fortentwicklung des Fontaniſchen Bürgers: märkiſches Blut, aber nun noch ſchneller bewegt, lebhafter durchwärmt von der Großſtadtluft, die immer noch ‚frei‘ macht: frei, tätig und tüchtig, human und furchtlos — aber etwas reſpektlos auch und (hier nur die märkiſche Anlage fortentwickelnd) phantaſielos!

Digitized by Google

Dieſe Dinge muß man einmal durchdacht haben, wenn man die Frage nach einer ‚Berliner Schauſpielkunſt' ſtellen will. Denn das ‚Theater', als eine viele verſchiedene Kräfte einende Inſtitution, wird wie jedes organiſatoriſche Unternehmen an jedem Platze gedeihen, der vielerlei begabte Menſchen in lebhaften Verkehr ſetzt; und tatſächlich hat Berlin ſeit einem Menſchenalter in mehr als äußerlichem Sinne die Führung auf dem Gebiet des deutſchen Theaters. Eine Kunſt aber wird die Farbe einer Stadt nur dann tragen können, wenn dieſe Stadt mehr als ein Sammelbecken für vielerlei Menſchen iſt, wenn ſie in ganz beſonderer einzigartiger Weiſe das Leben ſpiegelt und all ihren Kindern, wie verſchieden geartet ſie auch ſein mögen, etwas Gemeinſames mitgibt — wenn ſie, mit einem Wort, ſelber ein lebendiges Individuum iſt. Und vollends die Schauſpielkunſt, die nicht nur durch den Geiſt lebendige Menſchen, ſondern auch in dem Körper lebendiger Menſchen bildet, kann nicht von einem lediglich geographiſch und ſozialpolitiſch fixierten Punkt ein Gepräge annehmen: nur ein Menſchenſchlag mit ganz beſtimmter, durch Landſchaft und Klima, hiſtoriſche Tradition und wirtſchaftliche Lage fixierter und vererbter Blutmiſchung, kann eine beſondere Art Schauſpielkunſt begründen. Wenn es alſo ganz gewiß iſt, daß ein ſehr bedeutſames berliner Theater exiſtiert, ſo iſt doch noch fraglich: gibt es berliner Schauſpieler?

Eine berliniſche Schauſpielkunſt im Sinne einer beſtimmten Stilrichtung, einer ‚Schule' gibt es, oder gab es doch, allerdings; ein ſogenannter ‚Berliner Stil' hat ja zu Beginn der neunziger Jahre von der Freien Bühne und Brahms Deutſchem Theater ſeinen Siegeszug angetreten. Aber das Prinzip nüchterner Sachlichkeit, unerbittlicher Natürlichkeit, unter das damals Schauſpielkunſt geſtellt wurde, und das freilich nicht zufällig in Berlin reifte, war doch eben noch mehr Sache theatraliſcher Organiſation, war theoretiſcher Ueberbau, dem eine Regie eine zeitlang den Schein eignen Lebens leihen konnte — bis die ihr unterſtellten Individuen herauswuchſen und es ſich erwies, daß der ‚Berliner Stil' doch im Grunde nichts geweſen war, als ein Glaube, den das Zuſammentreffen einiger bedeutender ſchauſpieleriſcher Individuen innerhalb realiſtiſcher dichteriſcher Aufgaben bei gewiſſen Betrachtern erzeugt hatte. Die ſchauſpieleriſchen Perſönlichkeiten aber, die das wirkliche Leben unterhalb dieſer Theorie darſtellten, waren durchaus keine Berliner: es war die überall umſpürende Nervoſität und das pſychologiſche Raffinement des Galiziers Reicher, die ſlaviſch dumpfe erdige Kraft des Schleſiers Rittner, die breitſchultrig vollſaftige Lebendigkeit des Mecklenburgers Hermann Niſſen, die durchaus internationale energiſche Geiſtigkeit, die dialektiſche Schlagkraft der (in Konſtantinopel gebürtigen) Roſa Bertens — und höchſtens die herrliche Blüte von Elſe Lehmanns reicher Weiblichkeit mag mit einer ihrer Wurzeln aus der rauhen Erde Berlins ein weniges von ihrem Lebensſaft gezogen haben. Auch die paar in Betracht kommenden Talente, die allenfalls als Nachwuchs dieſer Naturaliſten gelten könnten, haben nichts eigentlich Berliniſches an ſich: weder

Digitized by Google

die ſtumpf nervöſe, ſtets etwas gedrückte Charakterkunſt Paul Biensfeldts, noch das farbenfriſchere und derbere Plebejertum des Hans Marr, noch die weitergreifende, in ſtiliſtiſcher Hinſicht aber ganz in ihren jüdiſchen Raſſemerkmalen gebundene Natur Rudolf Schildkrauts. Im ganzen war es alſo durchaus nicht berliner Blut, das in jener Schauſpielkunſt pulſierte, und es war nur etwa der (ein wenig nicolaitiſche) Geiſt der kritiſchen Stimmführer berlineriſch, als er aus dem Wirken dieſer ſchauſpielenden Menſchen das naturaliſtiſche Dogma des ‚Berliner Stils' proklamierte.

Kamen dieſe Künſtler nun der berliner Lebensart in einem Punkte wenigſtens (durch ihren unphantaſtiſch ſtrengen Wirklichkeitsſinn) nahe, ſo hat doch die Theatergeſchichte der letzten Dezennien bewieſen, daß man in Berlin Erfolg und Popularität gewinnen kann, ohne in irgend einem Sinne berlineriſch zu ſein. Unſer erſter (und einziger) Heldenſpieler Adalbert Matkowsky iſt zwar ſo gut wie Berliner, und er hat zuweilen Momente breiten Behagens und ſcherzender Gemütlichkeit, in denen dieſe Qualität in ganz richtigen berliniſchen Dialektanklängen ſich dokumentiert; aber das iſt doch ein zu belangloſes Teilchen im Ganzen dieſes rieſigen Temperaments, als daß man ſeine Kunſt als berliniſch in einem weſentlichen Sinne anſprechen könnte. Und wie viel weniger noch kann bei dem andern Künſtler von Berlinertum die Rede ſein, der Jahrzehnte lang von allen berliner Schauſpielern am meiſten gefeiert und geliebt war: Joſef Kainz mit dem ſingenden Feuer in der Kehle und der zitternden Grazie des Gliederſpiels iſt nicht umſonſt unter den ſüdlichſten Deutſchen geboren, wo die Magyaren herrſchen und die Italiener nah ſind. Und nachdem er an Wien verloren gegangen war, teilten die Berliner ſein Erbe an Künſtler von ebenſo entſchieden fremder Art aus: neben dem Vollblutitaliener Moiſſi ſteht heute ein ſo rein nordgermaniſcher Menſch wie Friedrich Kayßler mit ſeinem Dürerantlitz, ſeinen rauhen Hebbeltönen und ſeinem ſchweren Gefühlspathos im Vordergund. Den Löwenanteil am Kainzſchen Erbe hat aber ſein Nachfolger im Brahmſchen Enſemble, Albert Baſſermann: ein prononzierter Badenſer und mit ſeinen läſſig-ariſtokratiſchen Geberden, ſeinem Ton tiefer und vornehm beherrſchter Leidenſchaft ſo berlinfern wie möglich. Unter Baſſermanns Zeichen aber ſcheinen mir die erfreulich zahlreichen jungen Kräfte zu ſtehen, die der ſchauſpieleriſche Nachwuchs in den letzten Jahren gezeitigt hat. Nicht als ob Baſſermann eine ‚Schule' hinter ſich hätte! Aber in ſeinem Ton iſt bisher am größten und reinſten das Pathos getroffen, das aus dem Herzen unſrer Generation drängt, und ſo gemahnt es uns ſtets an Baſſermann, wenn jüngere Talente aus der gleichen Stimmung heraus zu ſchaffen verſuchen. Eine Leidenſchaft, der ein geiſtiges Element Form und ſtolze Haltung zu geben befliſſen iſt, eine Kraft, die minder durch Ausbrüche als durch unterirdiſches Brauſen, rhythmiſches Pochen innerhalb jeder Regung, drohend groß und erſchütternd wirkt — dieſe Grundzüge Baſſermannſcher Kunſt geben die jüngeren in mannigfachen Variationen: wir haben, neben der breiten kernhaften Weſtfalenart Albert Steinrücks,

Digitized by Google

das mehr geſchmeidige und mehr nervöſe Talent Erich Ziegels, neben der rauhen, aus Brutalität und Intelligenz merkwürdig gemiſchten Kunſt des Norddeutſchen Paul Wegener die faſt feminine Art Alfred Abels aus Sachſen, der mit den gleichen weichen Molltönen blaſierten Humor und bodenloſe Melancholie ſingen zu laſſen weiß; und neben dem ausgeſprochen jüdiſchen Ludwig Hartau, einem außerordentlichen Sprecher, deſſen ſchwelendes Temperament ſich zuweilen in Ekſtaſen entlädt, die an die Wildheit der prophetiſch Beſeſſenen gemahnen, haben wir die gleichmäßiger verteilte Kraft Adolf Edgar Lichos, eines Südruſſen, in deſſen Geſtalten ſich ſlaviſche Gefühlsweichheit und männliche Energie zu einem herzhaften Ton von oftmals ergreifender Eigenart durchdringen. Alles ſehr bemerkenswerte Variationen des großen von Baſſermann angeſchlagenen Themas — aber eine berliniſche iſt nicht darunter. Dieſe modernſte Art tragiſcher Schauſpielkunſt ſcheint mit der nüchternen Vernünftigkeit, hurtigen Geſchicklichkeit, gutmütigen Ueberheblichkeit, die man ſich im Weſenskern des alten und etwa noch lebendigen Berlinertums vorſtellen muß, ganz unvereinbar. (Fortſetzung folgt)

Caruſo/ von Sperando

Wer Italien kennt, weiß, daß Caruſo nicht als etwas ganz Unerhörtes dort auftaucht. Der ſanfte Lufthauch, der den Wohllaut ſchafft, macht aus den ſorgloſen Frohnaturen wahre Schatzkammern von Tönen. Aber die gleiche, jedem Problem, jedem Syſtem abgewandte Sorgloſigkeit, dem Muſikſinn ſo hold, ſtürmt gegen die Kultur, die Probleme ſtellt, Syſteme gebiert. Die Leichtigkeit des Tonanſatzes, die Natürlichkeit des Atmens hemmt ebenſo die feinere Stimmkultur, wie die Luſt und Freude an der Kantilene, die Kraft, ſie zu erfinden, die feinere Kultur des muſikaliſchen Satzes befehdet. Der Wohlklang, die Muſiknatur, die ausdrucksvolle Geſte, die Intelligenz geben ſich mit einem für den Nordländer unbegreiflichen Aufwand in den Trivialitäten des Lebens aus: ein muſikaliſches Analphabetentum lebt und vergeht unbekannt, unberühmt. Hat einen von ihnen der Funke des Ehrgeizes berührt, tritt er in den Kreis der Ziviliſation, dann ſteigt er und ſteigt. Im gleichen Augenblick wendet er der Heimat den Rücken, wie die Tauſende von Landsleuten, die im Ausland den Erwerb ſuchen, den die heimatliche Scholle ihnen verſagt. Der italieniſche Sänger, den ſeltſame Umſtände den Wert der Kultur gelehrt, iſt kein Sänger Italiens mehr.

Wohlklang, Muſiknatur, Geſte, Intelligenz haben ſich bei Caruſo zu völliger Harmonie zuſammengefunden. Er tritt uns entgegen als ein Künſtler, der es ſcheinbar nicht wahr haben will, daß er allein den Enthuſiasmus entfeſſelt. Wagnerſcher Geiſt iſt in ihm: der Perſonenkultus wird ſcheinbar verachtet. Nur ſcheinbar. Denn die Intelligenz übt ſich an dem, was klein iſt, und

Digitized by Google

die bis in alle Einzelheiten durchdachte Leiſtung iſt der größte Trumpf, den man ausſpielen kann. Ein ſolcher Canio iſt noch nicht dageweſen. Er wird mit aller denkbaren Feinheit der Pſychologie ausgeſtattet. Die Hände ſprechen eine ſtiliſierte Sprache, die doch die Urkraft ahnen läßt. Das klangvolle Wort und der ſtrahlende Ton, berubigend in ſeiner Tragfähigkeit, bewundernswert in ſeinem Auf und Ab, vollendet das Werk der Charakteriſtik. Bleibe ich nach ſolchem Erlebnis ſtarr, ſo frage ich mich bald nachher, ob die Kunſt, aus Kleinem Großes zu ſchaffen, die höchſte iſt. Nein, gewiß nicht, und Caruſo iſt ſchon geſcheitert, wo ein Don Joſé ihn einen ganzen Abend lang, nicht nur wenige Minuten in Atem hielt. Er bleibt noch groß als Radames, als Herzog im ‚Rigoletto‘.

Vielleicht iſt Antonio Scottis Spannkraft größer. Vielleicht. Ich ahne es. So ganz abſichtslos und fein wirkt ſeine Kunſt, die den höchſten klanglichen Reiz, den höchſten Effekt nicht zu ſuchen und nicht zu finden vermag. Ich ahne es, wenn ich ſeine Hände, wie im Prolog, ſo breit ausladend, ſo echt italieniſch, ſo nervös ſprechen ſehe. Er iſt ein ziviliſierter Landſtreicher, von dem Teufel Alkohol im vollen Ausdruck der Empfindungen behindert; auch ein Erlebnis, das man nicht vergißt.

So waren denn die ‚Bajazzi‘ von Leoncavallo viele, viele Male über dieſe Bühne gezogen, und die Schlagkraft, die ſie dem Aufbau, der Grazie ſeiner Sangrhythmen verdanken, war gedämpft worden durch die aufdringliche Lyrik, die den Stempel der Unechtheit trägt. Man war gleichgültig, ja unwillig geworden. Hier aber fand ſich ein faſt italieniſches Enſemble, und man war im Innerſten gepackt.

Die ‚Bajazzi‘ ſchrumpfen nun wieder auf ihren wahren internationalen Wert zuſammen. Die Sänger ziehen von dannen. Die Feiertage des Opernhauſes ſind vorüber.

Antipoden der Kritik/ von Felix Stöſſinger

Fedor Mamroth und Paul Goldmann

Mit meinen ſchwachen Kräften will ich verſuchen, des Unheils Lauf zu hemmen und abwendige Freunde den Kritiken Fedor Mamroths zurückzugewinnen. Der Mann iſt wirklich nicht ſo ſchlecht, wie der Reklamerummel ſeiner Preßbrüder und ein Animierfeuilleton ſeines leiblichen Neffen Paul Goldmann (in der Frankfurter Zeitung vom achtzehnten Oktober) vermuten läßt. Er iſt kein Großer im Reiche der Kritik, aber er darf für die ſprichwörtliche Impotenz, die wir von ſeinem Blute in allen Dingen der Kunſt gewöhnt ſind, nicht büßen.

Es wäre falſch, aus der Form ſeiner Arbeiten auf ſeinen Wert zu ſchließen. Nach ihr beurteilt, wäre er ſein Lebtag nichts als ein Reporter

Digitized by Google

gewesen; hätte sich nie aus seinen Anfängen losgerissen. In Wirklichkeit hatte Fedor Mamroth die Energie, seine Begabung für die Kritik aus seinem Berufe geistig herauszuarbeiten. Vielleicht wäre es besser zu sagen: sich in seinem Berufe heraufzuarbeiten; denn am Ende war er doch nur ein journalistischer Tagelöhner geblieben. Ein seltsamer Dualismus hinderte sein Talent, sich frei zu entwickeln; er fühlte sich wie von Bleisäcken zu Boden gezogen und wagte nicht, über die Vergangenheit, die ihm Gegenwart bedeutete, hinauszugeben. Er war ein Schüler Speidels und fand nicht den Mut, Speidels Form zu sprengen. Er war ein Kritiker, zweifellos ein Kritiker, aber kein Talent, das über das Kunstwerk hinaus sein innerstes Selbst entwickelt und seine elementaren Empfindungen über die pedantisch sorgsame Gerechtigkeit des Kunstkrittlers stellt. Ihm fehlte der Adel eines verzehrenden Hasses und das Temperament einer leidenschaftlichen Liebe. Er war ein Bürger, ein liebenswürdiger Bürger, und erhob nie den Anspruch, höher gewertet zu werden. Seine Bescheidenheit war echt, bewußt und vornehm.

‚Aus der Frankfurter Theaterchronik' heißen die beiden Bände Fedor Mamroths, die im Verlag von Egon Fleischel & Co. zu Berlin erschienen sind. Siebenhundert Seiten vom Format dieser Zeitschrift füllen die Kritiken neunzehn langer, reicher Jahre seiner Entwicklung. Der letzten neunzehn Jahre seines Lebens. Ein Teil seiner Seele spricht aus den welken Blättern der für den Tag bestimmten Gedanken. Ein Leben voller Arbeit und Sehnsucht rollt sich vor den Blicken der Leser ab, und der graziöse Charme eines guten Menschen tritt als Merkmal seiner Person vor den Beobachter hin.

Mamroth ist kein Künstler gewesen, sondern nur ein künstlerisch empfindender Mensch. Er fühlte vielleicht nie das Bedürfnis, für seine Wahrheiten ein neues Gewand zu wirken, für seinen Inhalt eine neue Form zu finden. Den tragischsten Drang des Künstlers, eine eigene Technik der Form aus der schäumenden, gährenden Fülle der innern Erlebnisse hervorzubringen: diesen Drang hat Mamroth nie gekannt. Ein Bürger revolutioniert nicht, und Mamroth begnügte sich mit dem, was da war. Er goß die traditionelle Schablone der Reportage neu aus, aber nicht um. Er fühlte seinen Atem nicht durch den Schnürleib der Überlieferung beengt: er nahm, was er fand, und hantierte damit, so gut er konnte.

In seiner Sprache tritt die Bewußtheit, am Alten nicht rühren zu wollen, noch deutlicher hervor und verdunkelt die Erkenntnis, am Alten nicht erfolgreich rütteln zu können. Mamroth hat in den ersten Jahren seiner Theaterchronik die Sprachkonfektion des Dutzendjournalisten mit allen erstarrten Fehlern und häßlichen Ausdrücken unverändert benutzt. Er wußte noch nicht, daß sich die Sprache des Künstlers aus viel kleinern Partikeln zusammensetzt, als die eines gedankenlosen Gewohnheitsplauderers. Dieser komponiert die Rede aus präparierten Holzschnitten, jener arbeitet mit einzelnen Buchstaben. Mamroths Kunst bestand nun darin, die fertigen

Digitized by Google

Bilder immer mehr durch einzelne Typen zu verdrängen. Für ihn war es äußerst schwierig, seine eigenen guten Gedanken selbständig auszudrücken, ihnen die Kleider immer wieder neu zuzumessen, ohne die Leser zu verletzen. Und da hat er denn doch ein bischen versagt. Er führte für die Phrasen des Journalisten die des ‚Auchdichters' ein; er bezog das ganze Arsenal der Poesie frisch von der Familienromandialektik bessern Zuschnittes und gewann dadurch jenes viel gerühmte, klare, durchsichtige Deutsch, das von der Bourgeoisie so drollig hoch geschätzt zu werden pflegt. Also die Sprache schenkt Mamroths Kritiken wahrhaftig nicht den Hauch eines Kunstwerks, sondern sein in die Arbeiten verflochtenes theoretisches Künstlertum. Mamroth gab sich selbst wieder; er ließ die Leser in den Spiegel seiner Seele blicken; er versuchte nicht, den Abdruck seiner Gefühle zu verwischen, Ärger als Wehmut vorzutäuschen; er ächzte nicht oder doch nur selten über die Leiden seines Metiers: denn er war mit Hirn und Herz bei der Arbeit. Die Freude an der Kritik der Bühne erklärt seine Begabung. Diese Freude, die so natürlich und deswegen so rar ist, muß nicht als Basis oder Folge seiner Urteilsfähigkeit angesehen werden. Aber sie ist unbedingt für die Kausalität seines tiefen Theaterverständnisses in Betracht zu ziehen. Bei Fedor Mamroth findet man die überraschendsten Ateliererkenntnisse des Theaters. Es genügt nur selten, das auf den Instinkt zurückzuführen. Mamroth aber hat ihn ganz gehabt. Er fühlt, worum es sich handelt. Er schätzt diese Kenntnisse und weiß, daß die von Dutzendschreibern gescholtene Mache, die Technik, ein schwer zu erwerbendes Gut ist. Doch sein künstlerischer Gefühlsreichtum schützt ihn davor, diese Technik zu hoch zu werten. Er weiß, daß es nur Form ist.

Paul Goldmann weiß das nicht, wie er so vieles andre nicht weiß. Er ist ein durch und durch schlechter Musikant; aber er bemüht sich nicht einmal, ein guter Kerl zu bleiben. Er kennt die Atmosphäre seiner Leser und weiß, daß sie seine Behauptungen gar nicht nachprüfen können. Er stellt die berliner Kritiker als eine Gesellschaft von Schurken und Dummköpfen hin, sucht durch boshafte Entstellungen einen falschen Eindruck von Dichtungen zu erregen, durch Zitate, die aus dem Zusammenhang gerissen sind, durch Zitate, deren Wortlaut er ungenau wiedergibt, durch Zitate, die er glatt erfindet. Für ihn ist das Wesen des Dramas die Handlung. Er sieht nur, was er mit seinen Augen sehen kann; er sieht nur mit der Netzhaut, nicht mit dem Herzen. Für jeden Dichter heißt es darum, sein Todesurteil aussprechen, wenn seine Arbeiten nach Goldmannschen Prinzipien gerichtet werden.

Goldmann hat nämlich Prinzipien. Er las einstmals die Kritiken seines Onkels Mamroth mit großem Eifer, und es mißlang ihm nicht, sie vollkommen mißzuverstehen. Seitdem schwärmt er für die Technik der Franzosen. Seitdem schwärmt er für Stücke mit spannenden Handlungen. Seitdem schwärmt er für Dramen, in denen die Pferde, aber nicht die Menschen charakterisiert werden, wie in Beyerleins ‚Zapfenstreich'. Der Reporter der

Digitized by Google

Neuen Freien Presse hat sich nicht geschämt, die Bonnschen Detektivkomödien aus künstlerischen Gesichtspunkten heraus zu erklären. Für Erfüllungen einer Sehnsucht auszugeben, die das moderne Drama ihm nicht befriedigt hat.

Aber Goldmann fühlt auch eine innere Mission in sich: den Niedergang des deutschen Dramas, nein, des internationalen literarischen Dramas zu beweisen. Er nennt das Dichterische literarisch, und das Literarische bespeit er. Er kämpft nicht mit vergifteten Pfeilen (seine rostige, stumpfe Feder verbietet diesen Vergleich), sondern wirft plump mit Steinen um sich. Wenn seine falschen Zitate nicht ausreichen, fälscht er auch noch den Gang der Handlung. Er verschweigt Episoden, Charaktere, wichtige szenische Bemerkungen und tränkelt Hohn (Du lieber Gott!) in seine Inhaltsangaben, so daß der bedauernswerte Leser gar nichts mehr weiß.

Nach alledem ist nicht zu begreifen, warum er Mamroth den letzten großen Kritiker nennt. Je höher der Onkel steigt, um so tiefer sinkt der Neffe. Mamroth hält Hauptmann für einen Dichter, die französischen Techniker für Techniker, Sudermann für einen Macher und hat vor zehn Jahren für den ‚Sommernachtstraum' prophetische Wünsche geäußert, die Reinhardt später erfüllt hat. Goldmann beschimpft Hauptmann bei jeder Gelegenheit, schwärmt für die französischen Techniker und hat sich bis heute noch nicht über Reinhardts Wiedererweckung des ‚Sommernachtstraums' beruhigt. Wenn er Mamroth einen der letzten großen Kritiker nennen will, so mag er es tun; aber nicht vergessen, daß die Betätigung seines Reklamegenies dem toten Freunde nur schaden wird. Er soll sich hüten, alle andern Kunstrichter herabzusetzen und die Lächerlichkeit seines Deutschs noch durch die Feigheit seiner Angriffe zu überbieten. Goldmann kämpft wie der Junker Bleichenwang: „Da hast Du noch eins!" — und läuft davon. Warum findet er nicht den Mut, zu sagen: Bahr, Harden, Eloesser, und wie Ihr alle heißen mögt — Ihr taugt nichts. Ihr seid entweder Germanisten oder taub für die Stimmen der Kunst! Nein, Goldmann scheut das unauslöschliche Gelächter seiner Leser und kriecht deswegen von hinten herum in die Nähe seiner Objekte. Krakehlen wirkt immer; Namen werden nicht genannt; wer kann ihm was beweisen?

Aber ein paar wahre Behauptungen hat Goldmann doch aufgestellt. Daß unendlich viele Kritiken von unendlich wenigen Kritikern herrühren. Daß der Einfluß vieler Kritiker nicht auf der Macht ihrer Persönlichkeit, sondern der Macht der Zeitungen beruht, in denen sie schreiben. Man sieht, der Reporter der Neuen Freien Presse muß immer wieder von sich selber reden.

... Mamroth und Goldmann schrieben und schreiben in Blättern, die Dokumente des Journalismus geworden sind. Aber der eine schrieb Kritiken, und der andre bewies und beweist, was er an einem ähnlichen Thema bis zum Ekel oft zu argumentieren versucht hat: Den Rückgang der deutschen Kritik.

Digitized by Google

Rundschau

Louskáček

Man kann jetzt eines der größten Vergnügen der Welt haben, ohne Widerrede, wenn man in Prag ist und im tschechischen Theater dieses Ballett besucht, Louskáček, den ‚Nußknacker' von Tschaikovskij. Es handelt von gar nichts. Keine Konflikte gibt es darin, nichts Geistreiches, nicht Tragik, nicht Verwicklung. Sondern einfach wie ein glatter Film rollt alles vorbei, alles in sich selbst nur begründet, in sich selbst gehalten und aufgehoben, und alles so süß den Augen und Ohren . . . So stelle ich mir ein vollkommenes Drama vor, eine vollkommene Belustigung: ohne Verlegenheit wird an grundlose Szenen ein Tanz, an Tänze eine grundlose Szene geknüpft. Und wer ist so stumpf, daß es ihn nicht vergnügte, ganz große Mäuse wie Känguruhs über die Bühne hüpfen zu sehen, in glänzenden graugrünen Fellen aus Samt, und gegen sie im Kampfe aufgestellt eine Gruppe buntester Schildknappen? Es wird sogar geschossen, ja, eine Kanone wird abgefeuert. Dann tanzt man weiter. Alle Kämpfe der Erdoberfläche, das wünscht mancher und namentlich in diesen Tagen, sollten auf so humorvolle Weise ausgetragen werden. Würde das vielleicht irgend jemandem schaden? . . . Und ebenso vorbildlich ist die Art, wie Tschaikovskij auf einem Harfen-Glissando über die gesamte Melancholie der Erdoberfläche hinweggleitet, hinauf zum Sternenhimmel voll von Flöten-Tonleitern in Terzen. Da kann man erfahren, wie das ist, wenn elegante Leute ausgelassen sich benehmen, wenn am Hofe lustig es zugeht. Kein andrer Komponist hat das so: Kerzenbeleuchtung, Uebermut, Wohlstand. O, und die Schwermut dieser Melodien, es ist eine Schwermut, über die vornehmsten Kanapees hingelagert und ein ringgeschmücktes Händchen gestützt an eine parfümierte Stirn-Frisur, während die Parklandschaft von Somoff ins Boudoir hereinglitzert, im Mondschein nicht so sehr als im Zerrieseln des modischesten Feuerwerks . . .

So wurde es hier auch aufgeführt. Luxuriös, russisch, mit einem Wort: vortrefflich. In einer weißen Lichtung, schneeverweht im Eiszapfen-Walde, hinter weißen Gazeschleiern sah man aus lockern Schneeflockenhaufen Mädchen hervorgezaubert, Feen in weißen Locken, weißen, lichten Tüllkleidchen, weißen Atlasschuhen, und nur ihre rosigen Busen taten einem leid, die in dieser blendenden Kälte abfrieren mußten, trotz aller Walzerschritte, abfrieren und vor Frost immer rosiger, röter, härter, brennender erscheinen. Ach Gott, mitten in der freien unwirtlichen Natur Ballerinen; es war ein aus Mitleid, Grausamkeit und Sinnlichkeit gemischter Effekt. Die ganze Bühne nur Weiß und Rosa, das vergesse ich nicht so bald . . . Gewißlich aber noch später die schöne Primaballerina Anna Korecká, wenn ich sie überhaupt jemals vergesse.

Max Brod

Königsberger Uraufführung

Königsberg hat seit Menschengedenken zum ersten Mal wieder eine Premiere gehabt. Leider lag

Digitized by Google

das Ereignis nur in der Uraufführung selbst, nicht in ihrem Gegenstand. Das vieraktige Schauspiel ‚Ketten' von Arno Hagen, ist ein aus etwas Gut und viel Böse gemischtes Tendenzstück. Ein jüdischer junger Mann aus einem kleinen schlesischen Nest fühlt den Drang in sich, Offizier zu werden. Angeblich wegen hoher Begabung. Als Einjähriger fertigt er, nach sechs bis sieben Monaten Dienstzeit, eine strategische Arbeit, die alle Vorgesetzten in Erstaunen setzt und ihm Auszeichnung vor der Front einträgt. Der Fall mag im nächsten Jahrhundert einmal vorkommen; einstweilen glaubt mans nicht. Glaubt auch nicht, daß Samuel Lehmann wirklich einen besondern Beruf zum Militär hat. Denn, soweit wir ihn kennen lernen, ist er ein scheußlicher Drückeberger: im Regiment verleugnet er sein Judentum, zu Hause sein Offizierstum. Deshalb trifft ihn auch gerechte Strafe. Schuß in die Brust beim Duell mit einem Kameraden. Natürlich hätte auch Gegner fallen können; dann aber kein Abschluß mit Stimmung . . . ‚Morgenrot, Morgenrot . . .' und dergleichen. Das Publikum ist in Königsberg wie überall: es liebt das Theater um so mehr, je theatralischer es sich gibt. Daher also Bombenerfolg. Die unwiderleglich gute Tendenz (gegen Antisemitismus und ethische Rückständigkeit), ein dreister Theaterinstinkt, der sich nicht verblüffen läßt, Stimmungsmache und ein bischen Humor hatten gesiegt. Es ist auch kaum eine Frage, daß sich das Stück bald auf eine kleine Rundreise begeben wird, zu allen Direktoren, denen der Erfolg über alles geht. Und Arno Hagen selbst wird vielleicht noch einmal ein kleiner Philippi werden. Das ist das Fazit des denkwürdigen königsberger Ereignisses.

Regiomontanus

Kritik der Kritik

Herr Professor Eduard Engel, Verfasser mehrerer Literaturgeschichten und berliner Theaterkritiker des Hamburger Fremdenblatts, beschließt seine Besprechung von Henri Batailles Schauspiel ‚Der Clown' im Berliner Theater mit den Worten: „Gleich darauf betrügt sie den heißgeliebten Clown doch wieder, und nun wirft er sich unter die Räder eines Eisenbahnzuges". Herr Professor Engel, den man die meisten Vorstellungen, über deren literarischen Wert er zu befinden hat, nach dem zweiten Akt verlassen sieht, hat die Schlußpointe des Batailleschen Stückes schief ‚geahnt'. Denn es gibt am Ende des Schauspiels weder einen Betrug, noch einen Selbstmord, sondern nur eine geräuschlose Trennung in einer sentimentalen Schlußszene. Das alles würde vielleicht noch hingehen, hätte Herr Professor Engel nicht die Kühnheit, in seiner Kritik gerade dieses Stück, dessen Inhalt er unrichtig wiedergibt, zum Ausgangspunkt einer geharnischten Philippika gegen die französische Literatur zu machen. „Wo die literarische Französelei anfängt, da hört aller gesunder Menschenverstand auf", schreibt dieser Kritiker, der seine Schriftsprache noch heute, nach vieljähriger literarischer Tätigkeit, nicht beherrscht. Ich glaube, der gesunde Menschenverstand wird weniger von ein paar unschuldigen Komödien französischen Ursprungs behelligt, als von jenen Kritikern, die mit frivolen Falschurteilen über Stücke, die sie nicht zu Ende gesehen haben, die öffentliche Meinung zu beeinflussen suchen.

Serenus

Julius Caesar

Die Fauteuils, die sich um uns vergeuden, prunken auf schöneberger Terrain (‚Belmont' würde hübscher lauten, nicht?), und doch

Digitized by Google

haftet dem unbedenklichen Prachtbau das Parfum an: Balkan! Balkan! Das Neue Schauspielhaus wirkt wie Amerikanismus in Bukarest. Kaum dem Vertreter der Remington-Schreibmaschinen-Fabrik, New York, weicht der Direktor Alfred Halm an Eleganz. Jeder neue Abend im Rollendorftheater ätzt uns, mit Hilfe des Bühnenheftchens, seine Figur, seine Tracht, seine weltläufige Haltung unverwischbarer auf die Netzhaut. Es liegt höllisches System darin; denn niemand ist wie er, in den Pausen, das Merkziel blätternder Betrachter (höchstens sieht man noch einen tiefroten und einen tiefgrünen Sammethut, die, vor dem fleischroten Fond des ersten Ranges, aufjauchzen und mittelmäßiger Geschmack sind) . . . Man wurde in die bunte Manege gelassen, um gegen Shakespeares ‚Julius Caesar' auf der Wacht zu sein. Ein politisches Stück, die Liebe kommt nicht darin vor, und doch grausam und höchst schaudervoll! Besser sollte es heißen: ‚Die Verschwörung des Brutus zu Rom'. (Nebenbei: wer wird das moderne politische Drama, das natürlich eine parlamentarische Komödie werden müßte, schreiben — nach Maurice Barrès?) . . . Diese Aufführung war ein stilles Lächeln wert. Caesar ist schwächlich, ängstlich, epileptisch, auf dem linken Ohr taub, hat eine Glatze und feine Kinder. William Shakespeare hat da Herrn Shaw, den unsre freigeistigen Heldenhasser so innig lieben, ein bischen vorgearbeitet. Diesen Julius gab der riesige Herr Adolf Klein so: graue Hagerkeit mit Zitrone; Bureauchef: „Guten Morgen, Calpurnia, muß zur Sitzung; haben heute den fünfzehnten März..." Was die Schar der Verschworenen anlangt, so wurden deren Reden glücklicherweise vom Krachen des nächtlichen Donners, vom Heulen des nächtlichen Windes radikal übertönt. Und man genoß sehr die heilige Conan-Doyle-Stimmung einer großstädtischen Gewitternacht, unter hohem Torbogen; o, ihr Anfangsszenen der Kriminalromane! Immerdin legte das Wenige, was der Sturm von Herrn Cassius-Grubes hypermanganaurem Gurgeln, Murmeln und Zischen übrig ließ, das disziplinierteste Zuschauer-Antlitz in Falten virtuoser Heiterkeit. Der rechteckige Kopf dieses späten Meiningers auf schiefer Schultern-Ebene; die Beamtentreue seines pflichteifrigen Mund-Pessimismus; die tückische Raffung des Mantels; dies verschwörerische Angeschlichenkommen, fauchend: ol . . . Rudolf Christians kann artikuliert sprechen. Er hat die Sauberkeit ‚moderner' Familienjournale. Als Marc Anton kam er flatternd, zart und wild, in den Augen noch den Belladonna-Glanz des Casanova und kohlrabenschwarz um die kühn geschwungenen Brauen. Ein schmackhafter, ein leckerer Wildling; Pralinés, gefüllt mit Kognak; strahlende Himbeerlimonade im Sturm . . . In fremdern Sphären stand Hans Siebert, er, der den Brutus machte: edel und karg, von allen der beste Römer, eine Bronze-Statue mit blauen Denkeraugen und für die Selbstaufopferung der Verrina-Monomanen viel zu gescheit . . . Alle übrigen gestalteten brillante Balkan-Typen. Sehr nahe rückte hier das Reich des zarten Zeichners Julius Patcin, geboren zu Widdin in Bulgarien, lebt in Paris, Montparnasse. Es wurde auch ganz balkanisch gebrüllt. Während doch Pinien und Cypressen auf Italien hinwiesen, das Land, wohin es den Fühlenden, der in Schöneberg fröstelt, zieht mit unermeßlicher Sehnsucht.

Ferdinand Hardekopf

Digitized by Google

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

B. L. Ich empfehle Ihnen, sich den Strafabzug nicht gefallen zu lassen, sondern gegen die Direktion auf die Zahlung des Gageurestes zu klagen. Nach der überaus allgemein gehaltenen Hausordnung ist überhaupt die Zulässigkeit eines Abzugs zweifelhaft; ich würde sie verneinen. In Ihrem Falle steht die Höhe des Abzugs in keinem Verhältnis zur Gage. Ein gar so arges Vergehen liegt schließlich auch nicht vor — wenn auch nichts entschuldigt werden soll.

A. N. Die Kündigung müssen Sie gegen sich gelten lassen. Daß Sie den Kündigungsbrief nicht angenommen haben, ist Ihre Sache. Sie selbst bestreiten ja gar nicht, daß Ihnen ein Brief von der Direktion zugegangen ist, der, wie Sie vermuteten, die Kündigung enthielt. Und nur darauf kommt es an. Der Brief muß Ihnen zugegangen sein. Daß Sie ihn annehmen oder gar lesen, ist nicht erforderlich. Klüger ist es allerdings, Briefe anzunehmen. Sie gelten doch gegen Sie.

Annahmen

Leo Feld: Der Herzog von Orleans, Lustspiel. Hannover, Hoftheater.

Richard Skowronnek und Richard Wilde: Brezenburg, Komödie. Berlin, Lessingtheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

1. 10. Annie Neumann-Hofer: Der Herrscher, Einaktiges Lustspiel. München, Kleines Theater.

17. 10. Emil und Arnold Golz: Entweder — oder! Schwank. Wien, Raimundtheater.

24. 10. Richard Fellinger: Die Pfarrerin, Schauspiel. Darmstadt, Hoftheater.

Carl Müller-Rastatt: Die Herzoginnen, Komödie. Altona, Stadttheater.

J. E. Poritzky: Die Glücklichen, Ein lustig Märchenspiel. Karlsruhe, Hoftheater.

26. 10. A. E. Strahl: Die Vergeltung, Schauspiel. Dresden. Residenztheater.

28. 10. Alfred Graf zur Lippe: Kajumer, Drama. Nürnberg, Stadttheater.

2. von übersetzten Dramen

24. 10. Gustav Wied: Der Stolz der Stadt, Satirische Komödie. Düsseldorf, Schauspielhaus.

3. in fremden Sprachen

Francis de Croisset und Maurice Leblanc: Arsène Lupin, Detektivstück. Paris, Athénée.

Heloise Durant-Rose: Dante, Schauspiel. Verona, Politeama.

Jerome K. Jerome: Fanny und die Dienstbotenfrage, Komödie. London, Aldwych Theatre.

Neue Bücher

Georg Altman: Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Dortmund, Fr. W. Ruhfus. 81 S.

Dramen

Paul Ernst: Canossa, Trauerspiel. Leipzig, Inselverlag. 118 S.

Josef Friedrichowicz: Der Bund der Vier, Schauspiel. Der verhängnisvolle Fund, Schauspiel. Leipzig, Bruno Volger.

Wilhelm Schöller: Der Wallfahrtsort, Groteske. München, E. W. Bonsels & Co. 42 S. M. 2,—.

Zeitschriftenschau

Viggo Forchhammer: Was ist Phonetik, und welchen Wert hat sie für den Schauspieler? Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 43.

Otto Grautoff: Pariser Bühnen-

Digitized by Google

künſtlerinnen. Velhagen & Klaſings, Monatshefte XXIII, 3.

W. v. Heidenberg: Die Katholiken und das Theater. Ueber den Waſſern I, 18.

Hedda Moeller-Bruck: Maitre Gonin. Masken IV, 9.

W. Wimmershof: Hebbels Bedeutung für das neudeutſche Drama. Schleswig-Holſteiniſche Rundſchau III, 5.

Die Preſſe

Frank Wedekind: Muſik, Sittengemälde in vier Bildern. Kleines Theater.

Voſſiſche Zeitung: Man erlebt dieſe kunſtlos vorgetragenen Scheußlichkeiten nicht, man erleidet ſie nur, zum Stillſitzen und Zuhören gezwungen. Man wünſcht, daß ſo etwas nicht vorkäme, und verhält ſich ſonſt in einer Dumpfheit, die ſich nicht einmal gegen die Zumutungen des Gegenſtandes und ſeiner Behandlung erwärmen kann.

Lokalanzeiger: Eine durchaus tüchtige, kunſtfremde Arbeit, die nur hin und wieder einen Autor erkennen läßt, der Beſſeres kann und Beſſeres tun ſollte, als ſeine Kraft in derartigen Kinematographendramen zu verzetteln.

Börſencourier: Vom dritten Bild an ſinkt das Intereſſe. Was etwa ſatiriſch ſein ſollte, kommt nicht zur Geltung.

Tägliche Rundſchau: Wedekinds Unfähigkeit, Menſchen und Schickſale auch nur halbwegs künſtleriſch zu geſtalten, hat ſich ſelten in ſo erſchreckendem Maße gezeigt wie hier, wo ein großer Tragödiendichter wie ein großer Satiriker gleich dankbaren Stoff gefunden hätte.

Nationalzeitung: Was jenſeits und innerhalb der Handlung ſtecken und lebendig werden ſoll, kommt nicht heraus. Von dem ſouveränen Jonglieren mit der Dummheit und Gemeinheit der Geſellſchaft, das ſonſt Wedekind übte, blitzen nur beſcheidene Fünkchen. So bleibt eine faſt biedere, mit Fanatismus vorgetragene ethiſche Abhandlung übrig, der nicht weniger als der künſtleriſche Faktor fehlt.

Morgenpoſt: Wedekind kreiſchte nicht mehr als Satiriker der ſich über die Dinge ſtellt ſein hämiſches Gelächter: er macht in nützlicher Tendenz und ſchreibt ein Miſchwerk aus Volksſtück, Kolportageroman, Kulturſatire und Sittenſtück. Eine Grimaſſe; je tragiſchere Falten ſie zieht, deſto lächerlicher wird ſie.

Berliner Neueſte Nachrichten: Alles an der ‚Muſik‘ iſt mißtönend, iſt falſch, liegt grell in den Ohren und reißt an den Nerven.

Börſenzeitung: Freilich wird ſich Wedekind zu ſeinen Begebenheiten wohl noch einen Nebengedanken machen, und vielleicht iſt ſeine Meinung die: ſo iſt die wahre Muſik eben nicht, ſondern ſo erbärmlich ſehen die Menſchen aus, die aus der Muſik ein Geſchäft machen. Demnach wäre das Ganze etwas Satiriſches und eine Abrechnung. Aber ſchließlich denke dieſem Rätſel nach, wer will. Ich mach: da nicht mit.

Deutſche Tageszeitung: Dieſer Polizeibericht wird durch die Verteilung an ein Dutzend redender Perſonen kein Drama; auch kein Sittengemälde und überhaupt nichts, das wert wäre, der Reporterſpalte eines Lokalblattes entriſſen zu werden.

Berliner Tageblatt: Es iſt ein ſchlechtes Stück. Die ſatiriſchen Lichter ſind faſt alle glanzlos, eine Luſt am Aufgepeitſchten zeigt den Autor von Anfang an in einer Erregung, die auf den Hörer abſolut nicht übergehen will.

Am erſten November hat ſich ‚Der Spiegel‘, Münchener Wochenſchrift für Literatur, Muſik und Bühne, mit der ‚Schaubühne‘ vereinigt. Der Herausgeber des ‚Spiegels‘, Herr Dr. Lion Feuchtwanger, wird münchner Redakteur der ‚Schaubühne‘, deren Name allein beibehalten wird. Den Abonnenten des ‚Spiegels‘ werden die ſeit dem erſten Oktober erſchienenen Nummern der ‚Schaubühne‘ nachgeliefert.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobſohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oeſterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefſon, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 46
12. November 1908

Die Morgenkröte/ von Victor Dyk

Ein Spiel in einem Akt, aus dem Einakterzyklus ‚Tragikomödien', der von Friedrich Kayßler und Zavřel aus dem Böhmiſchen überſetzt worden iſt und im Verlag und Bühnenvertrieb von Erich Reiß erſcheinen wird.

Perſonen:

De Breteuil
De Chauvelin
König Ludwig der Fünfzehnte
Erſter Hofkavalier
Zweiter Hofkavalier
Diener

Zeit der Handlung: Erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts

Ort der Handlung: Ein kleiner adliger Landſitz in Frankreich

Salon eines kleinen franzöſiſchen Adligen in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Auf dem gedeckten Tiſche in der Mitte einige leere Weinflaſchen; am Tiſche ſitzen De Breteuil und De Chauvelin. Beide Fünfziger. De Chauvelin hat nur einen Arm.

Breteuil: Chevalier?

Chauvelin: Chevalier?

Breteuil: Iſt heute nicht der dreizehnte März?

Chauvelin: Auf Ehre, ja.

Breteuil: Nun?

Chauvelin: Nun?

Breteuil: Sie trinken nicht. Hoch der dreizehnte März!

Chauvelin: 's iſt Zeit, daß ich gehe.

Breteuil: Lächerlich. (Oeffnet das Fenſter) Hören Sie nicht den Sturm? (Schließt das Fenſter) Da würde mich nicht einmal mein ſchlechtes Gewiſſen hinausjagen.

Chauvelin: Oh!

Breteuil: Und Sie —?!

Chauvelin: Oh!

Digitized by Google

Breteuil: Warum?

Chauvelin: 's iſt wahr, ich habe es nicht eilig. Wozu ſollte ich es auch eilig haben —

Breteuil: Um ſo beſſer. (Gießt ein) Die Eile iſt eine Krankheit. Ich verſtehe nicht, weshalb die Menſchen immer ſo haſten. Kommt mir immer vor, wie wenn einer drei Schritte auf einmal nehmen wollte, um blos ſchnell zum nächſten Abgrund zu kommen, in den er hineinſtürzen kann.

Chauvelin: Sie ſind doch immer derſelbe.

Breteuil: Wenn man das nur auch von Ihnen ſagen könnte.

Chauvelin: O, was das betrifft — — nun ja, ich bin etwas verſtimmt. Ich gebe zu, ich bin etwas verſtimmt. Wiſſen Sie, ich will feiern, was Sie wollen — ich will Gott und den Teufel feiern — den Tod oder die Geburt des Königs — die Ankunft oder die Verabſchiedung ſeiner Maitreſſen. Ich will feiern, was Sie wollen — aber den heutigen Tag feiern —? Eh!

Breteuil (beruhigend): Aber, lieber Freund —

Chauvelin: Ja, die Gedenkfeier für eine verlorene Hand kann einen ſchon trübe ſtimmen. Ja, ja, ſie ſtimmt einen trübe, mein Lieber, wenn es nämlich die eigene Hand iſt.

Breteuil: Aber trinken kann man doch. Das iſt doch kein Grund.

Chauvelin: Am dreizehnten März habe ich nur trübe Gedanken — — wenn ich wenigſtens wüßte — warum — ich um die Hand gekommen bin. Als ich damals aus dem Feldzug kam, da habe ich mich hingeſetzt und habe mir den Kopf zerbrochen. Sie können ſich gar nicht vorſtellen, was ich gearbeitet habe, um darüber Klarheit zu bekommen. Der Krieg mußte doch augenſcheinlich einen Grund gehabt haben. — Wiſſen Sie, was mich am meiſten grämt? Ich kann keinen finden. Da fragt Ihr die Leute, fragt die Bücher, fragt die Geſchichte — keiner weiß es. Teufel noch mal!

Breteuil: Hm —

Chauvelin: Sie können ſich ja nicht vorſtellen, wie mich das beruhigen würde, wenn ich mir ſagen könnte: Ich verlor meine Hand, weil der König einen Schnupfen hatte — — — oder ich verlor ſie, weil er Zahnſchmerzen hatte. Hat er Zahnſchmerzen gehabt? Hat er Schnupfen gehabt? Ich weiß es nicht. Zum Teufel — ich weiß es nicht!

Breteuil: Immer ruhig, mein Lieber. Allzuvieles Nachdenken führt blos in die Baſtille.

Chauvelin: Ja, ja, das hat ſchon was für ſich; was Sie da ſagen. Aber nichtsdeſtoweniger —

Breteuil: — ſollen Sie trinken. Schmeckts Ihnen nicht?

Chauvelin: Es gibt Stunden, wo einem nichts ſchmeckt. — Wenn ich nur den Grund finden könnte!

Breteuil: Ich verſtehe gar nicht, warum Sie nach Gründen ſuchen. Sie haben die linke Hand verloren. Ja, ja, die rechte iſt Ihnen doch ge-

Digitized by Google

blieben. Ich ſage Ihnen, Sie könnten ſtolz ſein, wenn Sie alle beide verloren hätten —

Chauvelin: Alle beide? Ich danke.

Breteuil: Sie haben ſie doch für den König verloren.

Chauvelin: Dicitur — man ſagts —

Breteuil: Ja. Für den König haben Sie ſie verloren. Auf dem Felde der Ehre — was wollen Sie mehr? (Hebt das Glas) Es lebe der König!

Chauvelin: Vorſicht, mein Lieber. Sie werden noch das Glas zerſchlagen. — Es lebe der König? Hm. Ich bin heute heiſer.

Breteuil: Es lebe der König!

Chauvelin: Ich will ja nichts ſagen — aber es gab eine Zeit, wo ich dieſen Ruf mit mehr Begeiſterung angeſtimmt habe. Früher mal. (Seufzt auf) Ich weiß es noch wie heute. Frühmorgens war ich auf Vorpoſten. Es war nach einer luſtigen Nacht. Wir hatten gerade die Geburt des Dauphin gefeiert. Ich hatte ſchauderhafte Kopfſchmerzen. Im Walde wars: ein Schuß und — eh! Es war ein häßlicher Kater.

Breteuil: Immer und immer dasſelbe — an unangenehme Sachen denken, das hat keinen Wert — und Ihre Hand? Mein Gott. Ich hatte einen Freund, der ſagte immer: wenn man durchs Leben kommen will, müßte man eigentlich jeden Morgen eine Kröte ſchlucken. Dann kann man einigermaßen ſicher ſein, daß einem tagsüber nichts Ekelhafteres mehr über die Zunge läuft.

Chauvelin: Nun — und?

Breteuil: Sie haben Ihre Kröte ſchon geſchluckt.

Chauvelin: O nein; ſo ganz ſtimmt das doch nicht. Hat der Mann ſeine Kröte wirklich verſchluckt?

Breteuil: Monſieur de Laſſay war ein Ariſtokrat durch und durch.

Chauvelin: Nun, ich jedenfalls — habe mich nicht geſcheut, ſie herunterzuſchlucken. Aber ich kann nicht gerade ſagen, daß ſie mir gut bekommen wäre. Im Gegenteil. Sie liegt mir noch im Magen. Aeh!

Breteuil (ergreift das Glas): Es lebe der König!

Chauvelin (rührt ſich nicht)

Breteuil: Nun?

Chauvelin: Ich trinke nicht mit.

Breteuil: Chevalier?

Chauvelin: Chevalier?

Breteuil: Sie ſtoßen nicht mit mir an?

Chauvelin: Habe keine Luſt.

Breteuil: Der König iſt der erſte Ariſtokrat in Frankreich!

Chauvelin: Meinetwegen.

Breteuil: Oh! Mein Herr!

Chauvelin: Oh! Mein Herr!

Breteuil: Sie ſind mein Gaſt —

Digitized by Google

Chauvelin: Ich muß es nicht ſein. — Mein Diener! (Steht auf) Mein Diener!

Breteuil: Sie ſind mein Gaſt — — ich bitte Sie, bleiben Sie — der Sturm — das Unwetter — — unmöglich — aber morgen — wenn Ihre Hand —

Chauvelin: Die rechte iſt noch da —

Breteuil: Glauben Sie?

Chauvelin: — und ſteht zu Ihrer Verfügung —

Breteuil: Morgen?

Chauvelin: Morgen! (Pauſe. Starkes Pochen von außen)

Stimme eines Dieners: Wer da?

Stimme von außen: Macht auf.

Stimme des Dieners: Wer iſts?

Stimme von außen: Aufgemacht!

Stimme des Dieners: Ich darf nicht. — Wer iſt draußen?

Stimme von außen (heftig und herriſch): Macht auf — Seine Majeſtät der König —

Stimme des Dieners: Seine Majeſtät der König.

Breteuil: Der König!

Chauvelin: Der König!

(Die Tür fliegt auf. Der König tritt ein mit Kavalieren, geht auf Breteuil zu, der vor Ueberraſchung ſtarr daſteht)

Der König: Wir haben uns verirrt — wo ſind wir, mein Lieber?

Breteuil: Auf dem beſcheidenen Gut eines ergebenen Dieners — Sire — welche Ehre — Sire — welche Ehre für mein Haus —

König: Euer Name — Herr —

Breteuil: De Breteuil.

König: Soll nicht vergeſſen werden.

Breteuil: Eh — — mein Haus — Sire — iſt das Ihre. — Wemit kann ich die Ehre haben, Eurer Majeſtät zu dienen?

König: Wir haben uns verirrt. Wir wollen warten, bis der Sturm nachläßt. Ich hoffe, Ihr werdet uns auch nicht verſchmachten laſſen.

Breteuil (ſtrahlt): Sire!

König (gewendet zu De Chauvelin): Euer Bruder?

Breteuil: Freund — alter Freund — —

Chauvelin: Alter Freund.

König: Der Name?

Chauvelin: De Chauvelin, Sire.

König: Ihr waret Soldat — ich vermute.

Chauvelin: Jawohl, Sire — ich war Offizier — ich hatte die Ehre — — eh —

König: Ihr habt eine Hand verloren — auf dem Felde der Ehre?

Chauvelin: Hm — Sire, jawohl — hm. Auf dem Felde der Ehre; jawohl — hm.

Digitized by Google

König: Verſtimmt Euch das, mein Lieber? Einen Arm auf dem Felde der Ehre zu verlieren — iſt ehrenvoll.

Chauvelin (verneigt ſich): O — ja — o — Sire — gewiß. Sehr ehrenvoll —

König: Soll nicht vergeſſen werden.

Chauvelin: Dank, Sire, o — ich brauche nichts — —

König (zu den Kavalieren): Hört Ihrs? Ein geſegnetes Königreich — — er braucht nichts! (Gnädig) Ach, mein Lieber, wenn Euer König das von ſich ſagen könnte — —

Kavaliere (lächelnd): O, Majeſtät — —

Breteuil: Sire — darf ich die Ehre haben, Euer Majeſtät etwas anzubieten?

König: Danke — etwas Wein —

Breteuil (ſtürzt zum Tiſch): Sire —

König: Danke.

Breteuil: O, Sire — welch eine Nacht draußen —

König: Schauderhaft — nichtsdeſtoweniger —

Erſter Hofkavalier: Sire.

Zweiter Hofkavalier: Der Mantel Eurer Majeſtät trieft vor Näſſe.

Breteuil: Oh!

König (wirft den Mantel ab): Ah! Sollte man wohl glauben, daß man auf ſo bekannten Wegen ſich verirren kann. (Mit einem Lächeln) Vielleicht iſts ein Wink — wir gingen dieſe Wege ſchon allzulange.

Erſter Kavalier: Sire!

Zweiter Kavalier: Sire!

König: Ja, hinter allem lauert der Ueberdruß, ſogar im Paradieſe. Nicht wahr?

Erſter Kavalier (ſtaunend): Oh! Sire!

Zweiter Kavalier (ſtaunend): Oh! Sire!

König: Das Himmelreich natürlich ausgenommen. Das bleibt Gottes Geheimnis.

Erſter Kavalier: Oh!

Zweiter Kavalier: Oh!

König: Hört der Sturm noch nicht auf?

Beide Kavaliere (eilen zum Fenſter)

Breteuil: Nein, Sire —

Erſter Kavalier: Eine ſchreckliche Nacht —

Zweiter Kavalier: Eine furchtbare Nacht —

Breteuil (gießt Wein ein): Ich habe keinen beſſern in meinem Keller — Sire!

König: Schon gut — mein Lieber — ich war etwas enerviert von dem Unwetter — nach dem Wein wird einem beſſer — viel beſſer. — Das Blut kommt wieder in Umlauf. (Sieht ſich um) Ihr waret noch nicht in Verſailles, mein Lieber, ſoviel ich mich erinnere.

Breteuil: O — Sire!

Digitized by Google

König: Laßt Euch doch einmal dort ſehen.
Breteuil: Majeſtät — dieſe Gnade —
König (auf ein Bild weiſend): Wer iſt das?
Breteuil: Meine Frau — Sire.
König: Eure Frau. (In Gedanken) Unſre Frau wird uns heute vergebens erwarten —
Erſter Kavalier: O —
Zweiter Kavalier: O —
König: Eure Frau — ſagt Ihr? Lebt ſie?
Breteuil: Sie iſt tot —
König: Tot? — Das iſt ein häßliches Wort — ſagt doch: „Sie lebt nicht" — das klingt viel beſſer — —. Iſt das Porträt ähnlich?
Breteuil: Ja, Sire —
Erſter Kavalier: O —
Zweiter Kavalier: O —
König: Euer Weib war ſchön —
Breteuil: O — Sire —
König: Lebt Ihr allein?
Breteuil: Ich habe eine Tochter —
König: Hier?
Breteuil: Ja —
König: Wie alt?
Breteuil: Sechzehn Jahre —
König: Sechzehn Jahre, hm —
Erſter Kavalier: O, Sire —
Zweiter Kavalier: Schönes Alter — Sire —
König: Iſt ſie auch ſo ſchön?
Breteuil: O — ich weiß nicht — Sire.
König (in Gedanken. Plötzlich): Lichter!
Breteuil (erſtaunt): Majeſtät?
König: Ihr Zimmer?
Breteuil: Oh!
König: Ihr Zimmer?
Breteuil (ſchweigt entſetzt)
König: Ich werde es finden — — Diener! — Ein Diener her!
(Ein Hofkavalier ab. Diener kommt, verneigt ſich tief)
König: Führe mich in das Zimmer — in das Zimmer des Fräuleins —
Diener (verneigt ſich tief)
Breteuil: Oh!
Erſter Kavalier: Ruhig, mein Lieber.
Zweiter Kavalier: Ruhe, mein Lieber.
König (zum Diener): Führe mich!
Breteuil (will ſich von den Hofleuten, die ihn umringen, losreißen, heftig): Oh! Oh! Oh!

Digitized by Google

Erſter Kavalier: Mein Lieber, bedenken Sie doch: Ihnen wird eine ſeltene Ehre zuteil.

Zweiter Kavalier: Ihre Karriere iſt gemacht!

Erſter Kavalier: Freuen Sie ſich doch, mein Lieber — bedenken Sie doch — alles ſteht Ihnen offen — Reichtum — Macht —

Zweiter Kavalier: Ehre —

Erſter Kavalier: Ehre —

Zweiter Kavalier: Welche Ehre für Ihr Haus!

Erſter Kavalier: Unerhörte Ehre — Sie — vor einer Stunde noch völlig unbekannt, und jetzt —

Zweiter Kavalier: So nahe dem König — ja, ja — faſt verwandt —

Erſter Kavalier: Sind Sie für Oeſterreich?

Zweiter Kavalier: Sind Sie für Preußen?

Erſter Kavalier: Vergeſſen Sie nicht, daß wir im Gefolge des Königs waren.

Zweiter Kavalier: Und durch unſer Verdienſt — —

Erſter Kavalier: Unſer Verdienſt war es, daß der König hier einkehrte.

Zweiter Kavalier: Ich habe ihn aufmerkſam gemacht.

Erſter Kavalier: Nein, ich, mein Lieber. Meine Worte warens —

Breteuil: Oh! Oh! Oh!

(Ein Schrei aus einem entfernten Zimmer)

Breteuil (ballt die Fäuſte)

Erſter Kavalier: Aber Ruhe doch, lieber Freund. Ruhe, bedenken Sie doch, dieſes Glück.

Zweiter Kavalier: Dieſe Ehre! Ich begreife Sie gar nicht —

Chauvelin: Mein Lieber — —

Breteuil: O — o — o — (Man hört Schritte)

Erſter Kavalier: Was iſt das?

Zweiter Kavalier: Der König kommt zurück.

Erſter Kavalier: Kommt zurück?

Zweiter Kavalier: Ja — —

(Die Hofleute treten zurück von De Breteuil. Ihr Benehmen iſt plötzlich kühl und zugeknöpft)

König (nach einer Pauſe des Schweigens): Mein Lieber —

Breteuil: O —

König: Es tut mir ſehr leid — — nehmts Euch nicht weiter zu Herzen — mein Lieber — aber — — nehmts Euch nicht weiter zu Herzen —

Breteuil: O —

König: — aber Eure Tochter gefällt mir nicht — wirklich nicht — —

Erſter Kavalier: Majeſtät!

Zweiter Kavalier: Majeſtät!

Breteuil: Sire!

König: Nicht mein Geſchmack — ich will nicht ſagen, daß ſie nicht ſchön wäre, das will ich nicht ſagen — — nein — aber —

Digitized by Google

Breteuil: O Sire —

König: Was wollt Ihr? Geſchmack iſt Geſchmack. Es gibt Dinge, die ſich nicht begründen laſſen.

Chauvelin: Jawohl — Sire —

König: Ich bin der Herr von Frankreich — nicht wahr? Der Souverän Eures Frankreich? — Aber gegen meine Natur bin ich machtlos. Die iſt ſouveräner als ich —

Breteuil: Sire — —

König: Ihr müßt mir verzeihen — ſie gefällt mir nicht — unmöglich. — (Zu den Kavalieren) Die Zeit? Wetter?

Erſter Kavalier: Der Sturm läßt nach, Majeſtät —

Breteuil: Einen Augenblick, Sire —

König (blickt auf): Es klärt ſich auf — Fackeln her! Gehen wir! (Zu De Breteuil) Euer Wein war gut — — was das andre anbelangt — wie geſagt — Sache des Geſchmacks — und nicht einmal des Geſchmacks — ach, der Teufel finde ſich in derlei Dingen zurecht. — Sehen wir uns in Verſailles, mein Lieber? Ich will Euch nicht vergeſſen —

(Diener mit Fackeln kommen herein)

König: Eure Diener kennen den Weg?

Breteuil: Gut — Sire —

König: Ich habe eine Idee — kleine Ueberraſchung — wir wollen nach Marly — zwar ein wenig ſpät geworden — man wird uns kaum mehr erwarten — aber verloren iſt noch nichts —

Zweiter Kavalier: Nein, Sire —

König: Geben wir — zu ihr, Kavaliers — nach Hauſe.

Erſter Kavalier: O — Sire —

König: Mit Gott, mein Lieber —

Breteuil (verneigt ſich): Sire! —

Chauvelin (verneigt ſich): Sire! —

König: Ihr — mein Lieber — ja — Ihr braucht nichts — aber kommt Ihr nicht nach Verſailles?

Chauvelin: Meine Geſundheit — Sire — der weite Weg — Sire —

König: Auf Wiederſehen, mein Lieber —

Chauvelin: O — Sire —

(König mit Gefolge ab. Pauſe. De Breteuil geht einige Male im Zimmer auf und ab)

Chauvelin: Chevalier?

Breteuil: Chevalier?

Chauvelin: Werden wir uns ſchlagen?

Breteuil: Glaube kaum, mein Lieber —

Chauvelin: Ich glaube — in der Flaſche war doch noch etwas Wein —

Breteuil: Jawohl — mein Lieber —

Chauvelin: Ihr wolltet doch — glaube ich — vorhin jemanden hochleben laſſen.

Digitized by Google

Breteuil: Jawohl — mein Lieber.

Chauvelin: Sie ſind ja fort —

Breteuil (blickt hinaus): Die Lichter flackern auf dem Wege.

Chauvelin: Wie war doch gleich Euer Trinkſpruch? — Es lebe der König! (Er hebt ſein Glas) Es lebe der König!

Breteuil: Es wird Tag, nicht wahr? (Ergreift das Glas) Es lebe der König!

Chauvelin: Iſt ſie hinunter — die Kröte? — Jetzt weiß ich doch wenigſtens — für wen ich das Ding da verloren habe. (Stößt mit De Breteuil an)

Beide: Es lebe der König!

Vorhang

Über unſre Verräterinnen/ von Peter Altenberg

Unſer Glück, unſer Unglück iſt nur das, was wir darüber denken. Denn ſonſt würde es an uns abrinnen, wie Oel über Waſſer oder wie Queckſilber über polierte Tiſchplatten. Es haftet nur das, was wir denken. Unſre Phantaſie über die Beglückung eines falſchen Hundes von einem Freunde in Bezug auf unſre vergötterte Frau macht uns krank und zu Selbſtmördern. Sähen wir aber nicht mehr, als ſich ereignen konnte, ſo hätten wir vielleicht das höhnſcheſte Lächeln! Kann er ihr unſer Herz, unſer ewig beſorgtes, allerzärtlichſtes Herz erſetzen?! Kann er mit Momenträuſchen Ewigkeitsempfindungen ausgleichen?! Nun gut, ſie vermeint momentan ein günſtiges Geſchäft gemacht zu haben, die kurze Stunde ihrer Wirkungskraft gut und geſchickt ausgenützt zu haben — — —. Aber denken wir doch nach, ob es ihr auf dieſe Weiſe gelungen iſt?! Und wir werden ruhig es erwarten können, bis ſie ihren Rauſch ausgeſchlafen hat — — —. Man muß nachdenken, nachdenken über alles und über jedes, um ſich Klarheit zu verſchaffen in dem nebeligen, undurchdringlichen Daſein! Sobald man nicht nachdenkt über irgend eine Sache, gelangt man ſofort zu dem Zuſtand des Tieres, das dem Leben waffenlos gegenüberſteht.

Einer geliebten Frau bei einer unſcheinbaren Gelegenheit bitter Unrecht tun, iſt die herrliche Frucht frühern Nachdenkens über alle Beziehungen und Abgründe ihres Nervenſyſtems! Beſſer ihr rechtzeitig einmal Unrecht tun, als zu ſpät ihr nicht mehr gerecht werden können! Principiis obsta! Wer nachdenkt, ſorgt im Anfang und ſchützt ſich! Wer nicht nachdenkt, den begräbt vorzeitig das Ende! Enseveli dans un avalanche! Wehe denen, die nicht nachdenken, die nicht vor-denken können! Sie ſahen ein gefahrloſes Steinchen ins Rollen kommen, aber es war eine Lawine, die ſie zerquetſchte! Wehe denen, die nicht nach- und vordenken!

Digitized by Google

Michael Kramer

Wen bei jeder Bewegung, bei jedem Federſtrich alle Glieder und Gedärme ſchmerzen, der iſt vielleicht am beſten geſtimmt, die Hauptmannſche Tragödie der Körperlichkeit zu empfinden, aber ſicher am ſchlechteſten befähigt, ſeine Empfindungen wiederzugeben. Michael Kramer wirbt ſtammelnd um Liebe. Eine Kritik, die für ihn um Liebe werben will, darf nicht, in tormentis, ſelber ſtammeln. Der Zweck dieſer Blätter wird reiner erfüllt, wenn ich den beredteſten Kenner Gerhart Hauptmanns teilweiſe das wiederholen laſſe, was er vor acht Jahren, gegen die Mehrheit, über ‚Michael Kramer' zu ſagen hatte. Lou Andreas-Salomé iſt den drei entſcheidenden Szenen dieſer adligen Dichtung und damit ihr ſelbſt auf den Grund gekommen.

Sie ſieht in der Szene des zweiten Aktes, wo im herzerſchütternden Kampf Vater und Sohn aufeinanderſtoßen, Arnold „unter den Schöpferhänden des Vaters wie unter Verfolgern, die ihn zu Tode hetzen werden, die zitternd und erbarmungslos nach ſeiner Seele langen, ſie umzuformen, umzukneten, bis ſie in ihrer wahren Schöne daſteht. Arnold flieht — angſtvoll, hilflos, bis in die unwürdigſten Schlupfwinkel der Lüge. Wie zugefroren ſteht er dem Vater gegenüber, weder wichtigtueriſch noch unartig, nur wie einer, der alle Kraft der Liſt und Verſtocktheit zuſammennimmt, um unerkannt den Anprall dieſer Härte und dieſer Güte auf ſein Gemüt auszuhalten. Die Sehnſucht: nur in Ruhe gelaſſen zu werden, iſt nicht lediglich Ausdruck ſeiner Feigheit oder Verkommenheit, ſondern auch der hoffnungsloſen Tragik ſeines Falles. Michael Kramer täuſcht ſich darüber auch nicht; lag auf ſeiner Jugend doch vielleicht, infolge eines ähnlichen Körperfehlers, eine ähnliche Gefahr: er würde den Sohn verſtehen. Aber wie ſein Gebrechen geringer, ſo erwies ſich ihm auch die Gefahr milder: er fand tatſächlich den Anſchluß an die auch von ihm einſt begehrte Welt und deren Gunſt, er fand die Liebe ſeiner Frau, die ſich vom platteſten Durchſchnitt kaum unterſchieden haben mag, die ihm des Neſtes Enge gewiß tauſendfach verleidete — und dennoch vielleicht ſeine Rettung vor Arnolds Schickſal war. In Arnold haben ſich etliche Vorzüge und Schwächen des Vaters ſchärfer ausgeprägt: die verwachſenen Schultern, die Heftigkeit der Triebe, aber auch die angeborene Genialität. Dadurch iſt ſein Kampf ſchwerer und zugleich er ſelbſt ſchwächer, weil noch weit unharmoniſcher in der Miſchung dieſer Eigenſchaften. Ein Geringes zu viel oder zu wenig entſcheidet aber oftmals zwiſchen Gott und Fratze. Das bißchen Eitelkeit und Sinnlichkeit, das ihm beigemengt iſt, wird zu einer wahrhaft ſataniſchen Verblendung durch Überreizen und

Digitized by Google

Überhungern allzumenſchlicher Triebe, und niemand, auch der Vater nicht, vermag dieſe Blindheit von ſeinen Augen zu nehmen, nicht die gewaltigſte Liebe vermag es und nicht die gewaltigſte Kraft: das vermag nur die kleine, billige Liebe, die kleine, banale Kraft einer Lieſe Bánſch — der Zuſammenhang mit jener flachen, unſaubern, wertloſen Schicht des Lebens", die im dritten Akt vor uns aufgetan wird.

„Hier iſt die Welt, wie ſie iſt: nicht eine Welt, die abſichtlich aufgewühlt wäre aus dem Schlamm niedrigſter Verkommenheit oder dargeſtellt an beſonders grauſigen Einzelfällen, ſondern in ihrer behaglichen Breite, wie ſie uns alle fortwährend umgibt, ſich ihrer Vortrefflichkeit rühmend, und doch ſo unſäglich, ſo hoffnungslos gemein. Wie ihr Symbol wirkt dieſes Lokal beſſerer Sorte, wo Adel, Referendare und Baumeiſter verkehren, wo Lieſe Bánſch auf Ordnung ſieht — und wo ſelbſt Arnold Kramer, mit all ſeinen Mängeln und Krankhaftigkeiten, als ein Held uns vorkommen muß, als ein Märtyrer, unverſtanden von denen, die nicht wert ſind, ihm die Schuhriemen aufzulöſen, als ein König, vor deſſen Schönheit und Reichtum ſie alle beſchämt daſtehen müßten wie Bettler. Was an Hohem in ihm glüht, ſo trübe, ſo flackernd, ſo ausſetzend es auch in ihm brennen mag: hier erſcheint es als heilige und gewaltige Flamme im Vergleich zum öden Dunkel der übrigen nichtigen Exiſtenzen. Ja, ſtärker noch kann man es ausdrücken: hier, mitten in Arnolds elenden Prahlereien, Lügen, Ohnmachtsäußerungen, erkennen wir an der Niedrigkeit des allgemeinen Lebensniveaus ergreifend klar, was Michael Kramer erſt im Tode des Sohnes erkennt: wie hoch dieſer ſtand." Das iſt im vierten Akt.

„All ſein ehrliches Streben gilt ihm da nichts gegenüber der Liebesgewalt jener Weisheit, für die es keinen Verlorenen unter uns gibt, und für die ſein toter Sohn ins Erhabene gewachſen iſt bis vor das Angeſicht Gottes. Iſt Michael Kramer nicht vollkommen Künſtler, ſo iſt er dafür ſeinerſeits von einem ſo großen Künſtler geſchaffen worden, daß alles, weſſen ſeine Seele voll iſt, ſich uns mit zitterndem Eigenleben erfüllt gibt, wie ein Werk voll ſchöpferiſcher Kraft. Jede ſeiner Äußerungen iſt wie ein lebendiges Ding, von ihm geboren; es hat Luft um ſich und Lichter und Farben. Nichts iſt ſo bezeichnend für ihn, wie die Schwierigkeit, die er hat, die Ausdrücke für ſeine Gedanken abzurunden, die Anwendung gewiſſer, gleichſam hilflos unterſtreichender Redensarten, ſowie die rührende Art, anſtatt weiterer Umſchreibungen oder Ausſchmückungen das Geſagte noch einmal faſt unverändert zu wiederholen. All dies hat tiefere Gründe als nur die, ihn äußerlich zu charakteriſieren. Alles, was er in dieſer Weiſe ſagt, hat für ihn einen weit höhern Wert

Digitized by Google

als nur den eines, meinetwegen auch neuen, Gedankens: es iſt ſein Gedanke, nur ſeiner und darum neu, wie von Urewigkeit her zum erſten Mal erkannt. Er entſtammt nicht dem Kopf mit ſeiner Silbouettenbetrachtung aller Dinge, ſondern dem tiefen Erdreich des Menſchen Michael Kramer, er iſt eine Seelenblume und lebt und blüht und trägt köſtlichen Samen. Indem ſeine Gedanken von ihm ſelbſt nicht zu löſen ſind, in ihm ſelbſt aber ſich vor uns abſpielen als das große Drama der menſchlichen Seele, erſchließen ſie uns den letzten Ausdruck deſſen, was doch uns allen, uns Menſchen, am tiefſten eignet. Aus tiefern Gründen als denen der Gedanken quillt ihm, woran er krankt, und woran er geſundet; in tieferm Durſt als dem Wiſſensdurſt ſchreit ſeine Seele nach lebendigem Waſſer. Nicht der Einzelne, der Uebermenſch, der Sonderling iſt er: nur durch ihren Unverſtand vereinſamen ihn die Menſchen. Doch durch ſeiner eigenen Seele Tiefe führt ihn ſein Weg zu ihnen zurück; das heißt: zu dem, was alle eint, woraus wir alle leben. Fromm iſt dieſer Michael Kramer mit der Frömmigkeit eines Menſchen im Augenblick ſeiner höchſten Hingebung. Fromm iſt er mit der Frömmigkeit eines Hannele, der im großen Erlebnis ihrer kindlichen Seele Heiligſtes und Alltäglichſtes, Himmel und Erde zu einem ſeheriſchen Traum ſich eint. Auch Kramer ſieht an des toten Sohnes Bahre gleichſam Engel auf und niederſteigen, und das Geringe verklärt zum Heiland der Welt. Und ſogar die ablehnenden Worte, mit denen er in dieſer Stunde Kirche und Konfeſſion von ſich weiſt, gehören noch mit hinein in dieſelbe Frömmigkeit: ebenſo wie alles Gedankliche in ihm zurückgeführt erſcheint bis auf den ſeeliſchen Boden, aus dem es lebendig erblühte, ebenſo iſt alle Andacht in ihrem rein menſchlichen, in ihrem ſchöpferiſchen Urſprung erfaßt, und ohne Zuſammenhang mit den vom Glauben dafür bereit gehaltenen Gefäßen, in die ſie ſich zu ergießen pflegt. Ja, es iſt im Grunde ganz die nämliche Frömmigkeit der Seele, mit der Michael Kramer hinter das Geiſtesbewußte des Erkennens, wie auch der Religion zurückgeht, hinter alles Rationaliſtiſche des kulturell Gewordenen, zurück in jene warmen Tiefen, aus denen das Leben in alles ſtrömt. Und ſo klingt es wie Heimatklang, wenn am Schluß die Glocken in ſein ſtilles Atelier hineinklingen, wie der Ruf nach Hauſe, in unſer Innerſtes, unſer Eigenſtes und Heimlichſtes, in eines jeden Andacht, welche ſie auch ſei, worin ſie ſich auch äußere. Glockengeläut iſt das Drama ‚Michael Kramer‘, Heimatläuten, Friedensfeſt. Das iſt die unbeſchreiblich ergreifende Wirkung, die davon ausgeht.“

Die auch im Leſſingtheater von Oscar Sauers herrlichem alten Kramer ausgeht. Von ihm ſoll in geſündern Tagen noch die Rede ſein.

Digitized by Google

Berliner Schauspielkunst/ von Julius Bab

(Fortsetzung)

Ein Blick noch auf die so gewaltige (multi, non multum!) Mimenschar des Königlichen Schauspielhauses, um uns zu vergewissern, daß auch an diesem preußischen National-Institut kein Schauspieler eigentlich das Leben der Residenz verkörpert. Von Matkowsky sprachen wir schon, und dann ist da Vollmer, dessen Humor zu seelenvoll zart, zu phantastisch heiter ist, um berlinisch zu sein; wogegen der scharfwitzige Geist, das raffinierende Bewußtsein, das den gefühl- und kraftvollen Max Pohl oft an reiner Lebensbildung hindert, mehr jüdisches Rassezeichen scheint. Und sonst — seit Albert Heine mit seiner ebenso intelligenten wie muskulösen Niedersachsenart diesem Talentverließ entsprang — gibt es da etwa noch die repräsentierende Männlichkeit Kraußnecks, den edlen, allzu edlen Anstand Otto Sommerstorffs, aber weiter auch gar keine Persönlichkeiten, die überhaupt ein Leben — berlinisch oder anders! — auszudrücken vermöchten. Freilich, was diese Gruft am Gendarmenmarkt an blos nicht entwickelten Talenten verschließt, können wir nicht wissen. Den Wundern der großen schauspielerischen Verwandlungskunst hat die Leitung dieses Hauses nie nachgefragt, und hat es so fertig gebracht, das berliner Schauspielhaus mit seinen ungeheuern Mitteln aus dem Interesse kultivierter Theaterfreunde fast ganz herauszuspielen. Wie ist vor allem auch mit dem weiblichen Schauspielermaterial an dieser Stelle gewirtschaftet worden! Welchen qualvollen Zug konventionell-sentimentaler Komödiantinnen hat man breit über die Szene geführt in der Zeit, wo man das einzig große Talent der Rosa Poppe verwüstete und die echten Gaben des adlig lebendigen Fräulein von Mayburg zu mindestens nie recht blühen ließ. Und wie wenig nutzt man den größten Besitz, den man an weiblicher Darstellungskunst dort noch hat, die warme, feine Menschlichkeit der Rusha Butze!

Rusha Butze ist übrigens zufällig in Berlin geboren, in ihrer herzensklugen, damendaft feinen Art aber durchaus nicht Berlinerin. Und so sieht es unter den weiblichen Bühnenkünstlern in Berlin überhaupt nicht viel berlinischer als bei den männlichen aus. Schon Teresina Geßner, die letzte Sentimentale von Rang, die einst viel Gefeierte, hatte eine Mischung tschechischen und italienischen Bluts in den Adern. Und dann Kainzens Partnerin, und (obschon untreu und flüchtig) immer noch die am meisten geliebte Schauspielerin der Berliner: Agnes Sorma. Ist etwas minder Berlinisches zu denken als ihre leichte farbenhelle Anmut, ihre süße Sinnlichkeit, die von keinem Bewußtsein zersetzt, noch im koketten Spiel, noch im gefährlichen Drohen ganz rein, ganz lauter ist! Wie über allen Witz, alles Vernünftige, erdig Tüchtige hinaus geht der Zauber dieser Weiblichkeit, der tiefe Klagelaut, das hohe selige Lachen dieser adligen Frauenseele! Einen sehr interessanten Fall gibt es dann in der Nachfolge

Digitized by Google

der Sorma: da ist eine wirkliche Berlinerin, Else Heims. Nicht an Fülle und Mannigfaltigkeit der Kräfte, aber doch in der zarten Sinnlichkeit der Empfindung und in der weiblichen Anmut ihrer Körpersprache eine der Agnes Sorma verwandte Natur. Aber sie bietet erst künstlerisch Reines, seit sie in langen Uebungs- und Erziehungsjahren aus ihrer Stimme und ihren Gesten alles Berlinische herausgeschliffen hat, was früher sehr störend bemerkbar war als etwas Eckiges, Spitzes, fast Gewöhnliches. Und als sie davon befreit, als sie ganz entberlinert war, da war sie eine vortreffliche und mit Grund geschätzte Künstlerin in Berlin. Andre junge Erbinnen Agnes Sormas waren von vornherein ohne alle Spuren spezifisch berlinischer Art: Ida Orloff, die bei Brahm die Salomes (es ist wirklich nachgerade ein ‚Fach' daraus geworden!) spielt, stammt aus Rußlands Ostseeprovinzen. Ihre blonde Jugend, die bisweilen etwas von der ungelenk frischen Kraft eines jungen Füllens zeigt, läßt freilich heute weder diese nationalen noch rein persönliche Elemente stark fühlen. Ihr Talent steht vorläufig allzusehr unter dem manierierenden Druck zu früher Erfolge, zeitigt durch literarische Verbildung mehr Talmidämonisches als Natürliches. Auch für ihre Altersgenossin bei Reinhardt, Camilla Eibenschütz, wäre es ein Sieg, wenn man eines Tages ihre rheinländische Abstammung, die Erde, von der sie genommen ist, mehr durch ihre Kunst hindurchspürte. Einstweilen erzwingt die allzu kernlose Lieblichkeit ihrer letzten Julia nur in ganz leichten indifferenten Aufgaben eine volle Lebensillusion; wenn sich die Dinge dunkler mischen, die Akzente tragischer fallen, scheint ihre Kunst oft hilflos schwach, banal: eine Gefühlskonvention trägt sie dann, und es gibt noch kein eigenes Erleben den originalen Gefühlston her. ‚Noch' — wollen wir annehmen; sie ist ja so jung. Dagegen ist, wenn auch auf einem beschränktern Gebiet, der Sorma eine reife und vollwertige Erbin in Lucie Höflich entstanden. Herb und stark, innig und schlicht und dabei intelligent genug, um mit diskretem innerlichen Humor die Armen im Geist charakterisieren zu können, so gestaltet sie Mädchen von unberührter Vitalität vollendet in jedem literarischen Stil: Maeterlincks Melisande und Schillers Luise nicht schlechter und nicht besser als ein Shawsche Don Juana oder ein wienerisches Mädel oder eine kleine, blitzdumme französische Kokotte. Nicht in den leuchtenden Märchenfarben der Sorma oder der mächtigen Vollplastik der Else Lehmann schafft Lucie Höflich ihre Gestalten: ihre Mittel haben eher etwas von der bescheidenen Art des Holzschnitts. Aber was sie hier mit dem voll sonoren Klang ihrer klugen Stimme, der geraden Festigkeit ihrer sinnlich sichern Gebärden prägt, das ist in seiner herbschlichten Art einfach meisterlich. Die Berliner freilich werden auch Lucie Höflich in keinem mehr als äußern Sinne die ihre nennen dürfen. Und vollends sind Reinhardts andre Vorkämpferinnen nicht von berliner Blut: die große, fast körperliche Intellektualität der Eysoldt so wenig, wie das ganz exotische Temperament der Tilla Durieux, die mit ihrer wirklich unheimlichen Sinnlichkeit, ihrer scharfäugigen Charakterisierungsgabe und ihrem ganz ungewöhnlichen Stilgefühl

Digitized by Google

wohl die abſonderlichſte und an aparten Möglichkeiten reichſte Kraft iſt, die die berliner Bühne heute beſitzt. Nicht minder iſt die Haupterbin der Sorma im Enſemble Brahms eine Unberlinerin: Irene Trieſch. Spürſam nervös, intelligent und geſchmeidig, aber blutarm, unnaiv und mit einem Hang zum theatraliſch Verdickten, in jedem Fall viel mehr ein Stück aufgeſtörter Kultur als ruhig entfalteter Natur, iſt ſie in ihrem erheblichen Können und charakteriſtiſchen Verſagen (wie alle Kenner verſichern): ein höchſt entwickelter Typus der wiener Jüdin. Dieſelbe ‚Leopoldſtadt‘ hat der berliner Bühne übrigens noch eine ganze Zahl erheblicher Talente zugeführt: an Ida Roland, deren Können ſicher noch nicht voll entfaltet, aber höchſt beträchtlich iſt, an die ſaftig komiſche Charakteriſtikerin Ilka Grüning wäre zu denken und an die große, noch ungepflegte Begabung von Max Marx, der mit jüdiſchem Witz einen Ton mannhafter Energie höchſt ungewöhnlich verbindet und deshalb ſo viel Pathos wie vis comica beſitzt. Dazu käme die Begabung des Komikers Victor Arnold, die kleinſtrichlige Genremalerei, die Carl Foreſt als Nachfolger des reichern, an Dresden verlorenen Hanns Fiſcher betreibt, und weiter aus Oeſterreich noch eine ganze Zahl von ernſtern Talenten: die großzügige Seelenmalerei des greiſen Pagay, die ſeiner klugen und feinen Art verwandte, aber noch reifende Kraft Guido Herzfelds, die ſtille, gerade und innige Kunſt der Maria Mayer ſind vielleicht zumeiſt zu ſchätzen aus der Fülle der Geſtalten, mit denen das Land der großen Raſſenmiſchung ſeit langem Berlins Bühnen bevölkert. Auch die Frau, die vor der Trieſch bei Brahm Ibſen-Geſtalten ſchuf, die in Berlin noch unvergeſſene Luiſe Dumont war fern von Berlin daheim. Sie iſt im Rheinland geboren und in ihren großen, tiefen Augen ſpielte ein weicheres und freieres Leben, als unſer kargeres Land erzeugt. Eine große, tiefgrabende Intelligenz, eine fühlende, von echtem ethiſchen Pathos geſchwellte Natur und Ton und Haltung einer vollendeten Dame: das waren die großen Qualitäten der Dumont. Seit wir ſie nicht mehr hier haben, gibt es in Berlin nur noch eine Frau, die auf der Bühne eine Dame und ein Menſch zugleich zu ſein vermag, die frauenhafte Reife, vornehm geſellſchaftliche Haltung und urſprüngliches Empfinden zugleich beſitzt: Helene Fehdmer. Sie iſt der Dumont an intellektueller Energie vielleicht nicht gleich; aber durch die Fülle ſinnlichen Lebens, das unendlich feinere Spiel aller Nerven, den viel elementarern Durchbruch der erotiſchen und vor allem der mütterlichen Weibesinſtinkte, durch dieſe vornehm geſchloſſene Form hindurch iſt ſie ihr doch wieder ſchauſpieleriſch überlegen. Sie beſitzt eine Natur, die, meines Bedünkens, uns noch mit einer Künſtlerin erſten Ranges beſchenken wird, wenn ihr erſt einmal vergönnt wird, ſich an dramatiſchen Aufgaben großen Stils zu ſtählen und zu entfalten. Eine Berlinerin aber iſt ſie wiederum nicht im mindeſten; denn wenn vom Typus der Spreeathenerinnen irgend etwas als ausgemacht gelten darf, ſo iſt es: ſie ſind durchaus keine ‚Damen‘ — nicht ſtilſichere Trägerinnen einer alten, von abgeſchliffenen Formen umhegten Kultur.

Digitized by Google

So will es ſcheinen, als ob Berlin in dieſem ganzen reichen Schauſpielerbeſtand, den es hegt, doch nichts beſitzt, um ſich ſelbſt, ſeine eigene Art auszuſprechen. Während die gefeierten Schauſpieler und Schauſpielerinnen von Paris oder Wien zum ganz überwiegenden Teil von Geburt oder doch von Artung rechte Pariſer oder Wiener ſind und in irgend einer Variation das Leben ihrer Stadt erklingen machen, ſcheint Berlin auch theatraliſch nur ein Treffpunkt aller möglichen Landſchaften und Länder — ein Punkt, an dem ſich die Fülle mannigfaltiger Talente ſammelt, um unter bedeutenden Theaterleitern den großartigen Organiſationen der Bühnenkunſt zu dienen. Dann wäre wirklich nichts für Berlin charakteriſtiſch als das Charakterloſe, dann wäre durch die Lücke in der Menſchendarſtellung dargetan, daß es auch keine berliner Menſchen gibt, und es bliebe nichts als die abſtrakte Weltſtadt, die fremde Kräfte ſammelt, organiſiert und in Bewegung ſetzt. Und wirklich: es bleibt bedeutſam für dies Berlin, daß es ſo überwiegend blutfremde Kunſt hegt und hält. Dies Berlin iſt zuerſt Weltſtadt, und die Fremden beherrſchen den Vordergrund. Aber doch gibt es einen heimiſchen Kern, doch gibt es berliner Menſchen, und es gibt auch heute noch (ob zwar als kleine, verſtreute Minderheit): berliniſche Schauſpieler!

(Schluß folgt)

Die Sprache des Operntextes/

von Georg Caſpari

Ein Schlußwort

Die letzten berliner Wochen haben zu meinen Anregungen mancherlei praktiſches Material geboten. Ob freilich gerade der Komiſchen Oper ſtatt einer Aufführung in deutſcher Sprache mit einer italieniſchen ‚Manon Lescaut' von Puccini geholfen wäre, iſt fraglich. Es kamen zu viel widrige Umſtände zuſammen, die einen Erfolg von vornherein verhinderten. Dagegen war der Unterſchied zwiſchen der deutſchen und italieniſchen ‚Bohème' von erheblichem Intereſſe. Es war nicht allein Caruſos Kunſt und Scottis Geſchicklichkeit: die ganze Muſik bekam mit italieniſchem Text ein andres Air, und es war nur ſchade, daß man ſich die Mühe hatte verdrießen laſſen, auch die letzten zwei Rollen zu entdeutſchen. Fräulein Farrar — ein beinahe unerwarteter Beitrag zu meinen Behauptungen — ſang am zweiten Abend die Mimi unvergleichlich ſchöner und war, von der deutſchen Sprache nicht behindert, auch im Spiel freier, geradezu ſeeliſcher. Weiter: Die Erlaubnis, mit dem illuſtren Gaſt italieniſch ſingen zu dürfen, vermittelte uns in der Aufführung der ‚Aida' die Bekanntſchaft mit einer zwar infolge der Aufregung in der Verwendung der Mittel gehemmten, aber ungewöhnlich ſympathiſchen Sängerin, die unſre Oper ihr eigen nennt: Fräulein Salvatini — eine italieniſche Roſe, die im Verborgenen blühen

Digitized by Google

muß, ſolange ſie nicht italieniſch ſingen darf. Das wäre eine — auch neben der Deſtinn und der Farrar und nun gar in deren Abweſenheit — für Verdi und die Jungitaliener höchſt ſchätzenswerte Kraft, vorausgeſetzt natürlich, daß dieſe Opern mit ihrem Originaltext aufgeführt würden.

Im übrigen bin ich mir wohl bewußt, in meinem Artikel ‚Unmögliches verlangt zu haben, in der Abſicht, vielleicht einmal das ‚Mögliche‘ zu erreichen. Ich denke, das wird mit der Zeit bei dem Mangel an deutſchen Sängern ganz von ſelbſt kommen, und ich hoffe zuverſichtlich, daß bei dem nächſtjährigen Caruſo-Gaſtſpiel — fünf Abende ſind dafür angeſetzt — kein ‚Maskenball‘ ſondern ein ‚Ballo e maschera‘ neu einſtudiert werden wird. Unſre Deſtinn und Hempel und unſer Berger werden dem Gaſt ſekundieren, und wer weiß, ob man nicht doch einen italieniſchen Dirigenten findet, einen Campanini, Panizza, Toscanini oder Vigna. Er würde ſich bezahlt machen. 1913 rückt heran. So geht es nicht weiter. Wenn die Konkurrenz ebenfalls Wagner bringt, Wagner in allen Preislagen, dann müſſen wieder vornehme Mozartabende und wirklich ſuperbe Aufführungen italieniſcher Meiſterwerke das Privileg der Königlichen Oper werden!

Brief im Sommer/ von Max Mell

Glaubſt Du, daß liebend Verehren
lange dies Herz Dir verſchweigt?
Feldweg zwiſchen den Aehren,
überall überneigt,
bin zu beranktem Gemäuer,
pranzend von reifender Zier,
wird mir allabendlich teuer
durch mein Sehnen nach Dir.

Keinen Tag laß ich verfließen
ohne gedenkenden Gang!
Weißt auch Du's zu genießen,
wenn Du ausharrſt ſo lang?
Gibts Dir in ſchillernden Träumen
linde Fahrt übern See?
Iſt es ein Weg unter Bäumen?
Gleicht er dem, wo ich geh?

Ach, viel Land liegt dazwiſchen,
wo Du biſt, wo ich bin.
Worte verwehn und verwiſchen,
die ich ſpreche dorthin!
Süßeſte Sehnſucht wird enge,
zärtlichſtes Warten wird ſchwer.
Ende die Abendgänge
durch Dein Kommen hieher!

Digitized by Google

Kasperletheater

Gerichtsverhandlung/ von Alkest

Erste Szene

Vorſitzender: Herr Dietrich Dreckſa, es wird Ihnen als Verfaſſer der Broſchüre ‚Dichter und Dichterrichter, Ein Epiloq zur Aufführung der Dunſtwolken', zur Laſt gelegt, den Kläger, Dr. Moritz Dreiviertel, des Brotneides und der Mißgunſt geziehen zu haben. Geben Sie das zu?

Angeklagter: Nein. Ich habe den Kläger nicht gemeint.

Kläger: Er hat mich nicht gemeint!?! (Zum Auditorium) Bin ich nicht klein und fett?! (Zurufe: Und wie!) Er hat mich nicht gemeint!? (Er läuft aufgeregt umher, wobei ihm der Kneifer von der Naſe ſtrauchelt)

Vorſ.: Die Stelle lautet: „Ein kleiner, fetter Dramatiker, den ich wegen ſeiner bekannten Mißgunſt gegen erfolgreiche Theaterdichter hier nur die gelbe Gefahr nennen möchte, phosphoresziert ordentlich bei verdunkeltem Saal." Nun, wen haben Sie damit gemeint?

Angekl.: Herrn Dreiviertel kann ich jedenfalls nicht gemeint haben.

Vorſ.: Warum?

Angekl.: Weil er kein Dramatiker iſt!

Vorſ.: Er iſt doch Verfaſſer dramatiſcher Werke!

Angekl.: Das iſt was andres!

Vorſ.: Ich verſtehe das nicht; wenn . . . .

Rechtsanwalt Sykomorenzweig: Ich beantrage, einen namhaften Theaterkritiker darüber zu vernehmen, ob mein Klient als Dramatiker gelten kann. Ich beantrage ferner, einen Profeſſor der königlichen Anatomie darüber zu vernehmen, ob mein Klient als klein und fett gelten kann.

Das Gericht ſchließt ſich nach einer kurzen Debatte dieſen Anträgen an, und es wird zuerſt der aus dem Zuſchauerraum geholte Theaterreferent der Schildaer Nachrichten, Hans Edler von Humpenberg, vereidigt. Darauf

Vorſ.: Herr Sachverſtändiger, was iſt ein Dramatiker?

Sachverſt.: Ein Mann, der Dramen ſchreibt.

Vorſ.: Ja, aber was iſt ein Drama?

Sachverſt. (murmelt etwas Unverſtändliches vor:) Furcht und Mitleid, Ariſtoteles, Guſtav Freytag, Schuld, Jungfrau von Orleans . . . .

Vorſ.: Kann nach dieſer Definition der Kläger als Dramatiker gelten?

Sachverſt.: Jawohl.

Vorſ.: Danke, Herr Sachverſtändiger! Wir wiſſen genug. (Sachverſtändiger ſchnell ab) Darauf wird der telephoniſch herbeigerufene Dozent an der königlichen Anatomie Prof. Dr. Exaktenſtein vereidigt.

Vorſ. (auf den Kläger deutend): Kann man dieſen Herrn als klein und fett bezeichnen, Herr Sachverſtändiger?

Sachverſt.: Darüber kann ich mir kein Urteil bilden, ſolange das betreffende Individuum bekleidet iſt. Es iſt möglich, daß der ſichtbare Umfang des Individuums, der allerdings als fett zu bezeichnen wäre, in

Digitized by Google

einer abnormen Dicke des zur Bekleidung verwandten Materials und die Körpergröße des Individuums, die allerdings als klein zu bezeichnen wäre, in einer auf Täuschung berechneten willensmäßigen Kontraktion gewisser Muskeln beruhte.

Vors.: Herr Dr. Dreiviertel, ich muß Sie also in Ihrem eigenen Interesse ersuchen, sich der Kleider zu entledigen und sich von dem Sachverständigen untersuchen zu lassen. Für die Dauer der Untersuchung bleibt die Oeffentlichkeit ausgeschlossen. Huber, räumen Sie den Zuschauerraum. (Der Zuschauerraum leert sich. Der Kläger knöpft seine Weste auf.)

Vorhang

Zweite Szene

Die Vorigen. Der Kläger knöpft seine Weste zu

Vors.: Es ist durch die Sachverständigenurteile klar erwiesen, daß der Kläger sowohl klein und fett als auch Dramatiker ist und sich daher sehr wohl durch den inkriminierten Satz Ihrer Broschüre getroffen fühlen konnte, Angeklagter! Halten Sie Ihre Behauptung, nicht auf den Kläger gezielt zu haben, aufrecht?

Angekl.: Nein. (Allgemeines ‚Aha!') Ich habe ihn gemeint, aber ...

Rechtsanwalt Mimosenblatt: Wir werden jetzt den Wahrheitsbeweis dafür erbringen, daß der Kläger neidisch und mißgünstig ist. Ich bitte die Zeugen Hetman-Lindekuh und Großkehl zu vernehmen.

Vors.: Sie sind der erste dramatische Held der Hofbühne, Aloys Großkehl, und wissen was auszusagen?

Zeuge: Die komische Alte unsrer Bühne hat mir gesagt, der erste Liebhaber habe ihr gesagt, daß ihm die Naive gesagt habe, sie habe gehört, wie der Regisseur zu dem Intendanten gesagt habe: „Der Dreiviertel, das ist auch so einer!" So ist es, so wahr mir Gott helfe!

Vors.: Weiter wissen Sie nichts?

Zeuge: Nein, bei meiner unsterblichen Seele, nein! (Zeuge ab)

Vors.: Sie sind der verehelichte ...

Zeuge: Leider.

Vors.: ... der verehelichte Frank Hetman-Lindekuh, geboren ...

Zeuge: Leider ...

Vors.: Wollen Sie die Zwischenbemerkungen unterlassen .. Was sind Sie von Beruf?

Zeuge: Moralisch.

Vors.: So .. Sehr erfreulich. Also, was wissen Sie über die berufliche Mißgunst und dem Brotneid des Klägers auszusagen?

Zeuge: Als ich ihn einmal um fünf Mark anpumpte, meinte er: „Ich dächte doch, Sie hätten genug Tantiemen!"

Kläger: Ich habe ihm aber die fünf Mark gegeben. Und habe sie bis heute nicht wieder.

Mimosenblatt: Ich bitte zu bemerken, daß der Kläger, der sich hier von dem Vorwurf des Neids und der Mißgunst reinwaschen will, seinem Kollegen nicht einmal lumpige fünf Mark gönnt.

Sykomorenzweig (der sich inzwischen leise mit dem Kläger beraten hatte): Ich beantrage, die Verhandlung zu vertagen, da wir Zeugen zu laden gedenken, die die Uneigennützigkeit meines Klienten gegen seine

Digitized by Google

Kollegen ins helleſte Licht rücken werden. Unter der Wucht dieſer Beweiſe werden die Verleumdungen, die wider meinen Klienten geſpritzt worden ſind, zu Schall und Rauch zermalmt werden.

Vorſ.: Wäre es nicht möglich, dieſen dem Anſehen der deutſchen Literatur nicht übermäßig förderlichen Zwiſt vorder durch einen Vergleich aus der Welt zu ſchaffen? Ich ſchlage vor, Herr Dreckſa erkennt die durch die Verhandlung nicht widerlegte Uneigennützigkeit und Neidloſigkeit ſeines Gegners öffentlich an und übernimmt ſämtliche Koſten . . .

Die Parteien beraten ſich leiſe mit ihren Anwälten und erklären ſich bereit, den Vergleich anzunehmen!

Vorhang

Rundſchau

Israel

Für die Aufnahme des neuen Stückes von Henry Bernſtein iſt es bezeichnend, daß es bei der Generalprobe und Premiere durchfiel, während es ſich bei den folgenden Aufführungen allmählich feſtigte und jetzt das zahlende Publikum intereſſiert und in Maſſen anzieht. Die Gründe für den Durchfall vor einer Zuhörerſchaft, die von vornherein für Bernſtein Partei zu nehmen gewillt war, ſind mannigfach: die verteilte Beſetzung im Théâtre Réjane, mit Signoret in der Hauptrolle, für die ſich unter den pariſer Schauſpielern einzig und allein Guitry geeignet hätte; das Unbehagen jüdiſcher Kreiſe, Fragen ihrer Konfeſſion auf dem Theater verhandelt zu ſehen; bei den Skandalſuchern die Enttäuſchung, in ‚Israel‘ nicht den gehofften Peitſchenhieb für Maurice Donnays ‚Rückkehr von Jeruſalem‘ zu finden; bei den Gegnern die Erkenntnis, daß trotz Drumont der Antiſemitismus im Striche gelaſſen werden müſſe, ja daß im Gegenteil ein engerer Anſchluß an das Kapital zu ſuchen ſei, gegen das ſo unaufhaltſam näher rückende Geſpenſt einer ſozialen Revolution; endlich für die Flachköpfe unter dem Premierenpublikum der deprimierende Umſtand, daß in ‚Israel‘ nur eine einzige weibliche Rolle vorkommt, eine fünfzigjährige Herzogin, und daß der erſte und dritte Akt lediglich endloſe Debatten zwiſchen Männern bringen.

Wie man in dem halben Dutzend Bernſteinſcher Schlager überall nachweiſen kann, daß jeder einer einzigen Szene zulieb geſchrieben wurde, und daß die aufwühlende Wirkung dieſer Szene ſtets bedeutend genug iſt, um noch den abflauenden Schlüſſen das Intereſſe zu wahren, iſt dieſer Autor auch hier von einer dramatiſchen Situation ausgegangen, die beim erſten Anblick wirkſam erſcheint, die aber, eingekeilt zwiſchen einem Vorſpiel und einem Nachſpiel, eine arelle und peinliche Diſſonanz iſt. Dieſe Szene läßt ſich mit wenigen Worten erzählen, und mit ihr auch der Inhalt des Stückes. Dem Prinzen Thibault de Clare, der als Antiſemit den jüdiſchen Bankier Gutlieb beſchimpft und provoziert hat, eröffnet ſeine Mutter, um das Duell zwiſchen

Digitized by Google

beiden zu verbindern, daß er in Wirklichkeit der Sohn Gutlieds sei. Worauf der junge Mann zuerst in ein Kloster gehen will, später aber, nach einer Unterredung mit Gutlieb, sich vergiftet. Was nun soll uns dieser adlige Hohlkopf Thibault, der den Juden Gutlieb dadurch aus dem Haus der Rue Royale hinausekeln will, daß er ihm den Hut vom Kopfe schlägt? Und als wie gewaltsame Verzerrung muß es erscheinen, wenn dem von dem mütterlichen Eingeständnis Niedergeschmetterten der Beichtvater zuerst einredet, daß er als Christ verzeihen, in der Stille des Klosters sein Erdendasein Gott opfern müsse, und wenn dann Gutlieb diesem Aristokraten beweist, daß er nach Instinkten und Anlagen Jude ist, und wir mit Verblüffung hören, daß die antisemitische Propaganda Thibaults und sein Haschen nach Popularität jüdische Nationaleigenschaften sind? Als Antwort auf ‚Retour de Jérusalem' wäre Israel mehr als mittelmäßig. Aber ich glaube nicht, daß es Bernstein um diese Antwort zu tun war. Die große Szene zwischen Mutter und Sohn war das Embryo dieses Stückes, und es mag zugegeben werden, daß diese Szene vorzüglich geführt ist. Daß sie nicht allzu brutal und peinlich wirkte, ist der Kunst der Réjane zuzuschreiben, die ihre fünfzig Jahre nicht dehlte und aus der Herzogin de Clare eine ihrer ergreifendsten Gestalten schuf. Leider waren die übrigen Rollen ungenügend besetzt. Der pathetische de Max quälte sich mit dem Beichtvater Silvain ab, Signoret mimte einen lamoyanten Gutlieb, und die schlechte Akustik des früher so anheimelnden Saales, verschuldet durch eine in den Sommermonaten durchgeführte Renovierung, trug das ihre bei, um die Zuhörer zu irritieren und zu verstimmen. Franz Farga

Die Tragödie der Jungfrau

Um eine der altenglischen Tragödien in London zu sehen, muß man die Privatgesellschaften besuchen, die diese Werke, ein reiches Erbe einer großen Zeit, aus Liebe zur Sache und zur Freude eines sicherlich nicht geringköpfigen Publikums zu leiden immer nur einer Aufführung bringen. Diesmal waren es die Play Actors, diese Gesellschaft von Berufsschauspielern, die der hiesigen Stagnation nach Kräften abzuhelfen sucht, welche Beaumont und Fletchers großmaßige Tragödie der Jungfrau (The Maid's Tragedy) im Court Theatre, einst der Stätte Vedrenne-Barkers, herausbrachte. Ein seltsames Stück. Bald erscheint es von allem wirklich Menschlichen losgelöst und nur ein Stück für große Schauspieler zu sein, denen es erlaubt, alle Register der Leidenschaft zu ziehen; bald wieder wird man sich, seltsam an-, ja aufgeregt, eines fast modern anmutenden, beinahe krankhaften Behrens und Forschens in unergründlichen Seelentiefen bewußt; bald stört einen erschreckende, abstoßende Roheit, die vor einer grausigen, breitausgemalten Mordszene mit allerlei Details nicht zurückscheut; bald klingen weiche, fast schluchzende und dabei echte Töne rein menschlichen Gefühls klagend und um Mitleid heischend ans Ohr und nehmen Sinn und Herz gefangen. Und wie sehr man sich auch sträubt, und wie sehr man gewisse Voraussetzungen in den Charakteren, ihrem Sein und Wollen, ablehnen möchte, da man diese ebenso ‚voraussetzungslos' zu haben und zu erkennen wünscht wie die Wissenschaft: das große Auf und Ab dieses Werkes, der einheitliche Rhythmus der es durchzieht, seine Riesenmaße, die einer größern, gewaltigern Zeit angepaßt scheinen, sie zwingen einen immer und immer wieder in Bann.

Digitized by Google

Die Aufführung war sorgfältig vorbereitet und ganz auf das Können der Darsteller gestellt. Man spielte vor einem nur leise ein irgendwo gelegenes, fernzeitiges Königreich andeutenden Gobelin und sah auch nicht viel auf Beleuchtungseffekte, aus denen eine raffiniertere Regie allerlei herausgeholt hätte. Aber es war gut so: das Stück und namentlich gewisse Szenen vertragen, ja benötigen eine Dämpfung, damit der schlimmste Fehler dieser dem Shakespeareschen Gleichgewicht aller Kräfte und seinem dichterischen Takt nicht entfernt ebenbürtigen, dabei aber vollblütigen dramatischen Dioskuren der Elisabethzeit verborgen bleibe. Eine große, freudige Ueberraschung, die Entdeckung eines echten Talentes wurde uns zuteil: W. Edwyn Holloway, der den jugendlichen Amintor, diesen von seinem König betrogenen und seiner Ehre beraubten fanatischen, dabei sonst keineswegs naiven Anhänger des Königtums und seines Repräsentanten mit schlichter, fast grübelnder Innerlichkeit darstellte. Sonst teilten sich in die Ehre des Abends der wahrhaft königliche Schurke Mr. Warburtons, der treuherzige Ränkeschmied Mr. Saintsburys und die ehrgeizige, plötzlich zur Reue übergehende Buhlerin der Miß Esme Beringer. ‚Königlicher Schurke', ‚treuherziger Ränkeschmied' — das bezeichnet die Art dieses Stückes, seine Schwäche: Inkonsequenz der innern Linien, wo sie zur Führung der Handlung gebraucht werden; und seine Stärke: ein Drang zu individuellen, freilich zum Teil übermenschlichen Gebilden. Man hat ja in Deutschland versucht, die altenglische, nicht shakespearesche Tragödie neuzubeleben; mit dem ‚Verlorenen Venedig' leider ohne rechten und bleibenden Erfolg. Aufgaben aber wie diese ‚Tragödie der Jungfrau' wären eines Versuches wohl wert, denn eines haben sie: sichern, auf Rasse und Zeitalter gegründeten Stil.

Frank Freund

Hamburger Theater

Unter den vier Autoren, die sich in der theatralischen Arena vor einem sommerlich erfrischten Publikum verneigten, waren nur zwei hamburger Redakteure. Sollte das eingeborene Theaterprinzip, die Reklame der Kritik mit Annoncen, Freikarten und unbesehen angenommenen Redakteursstücken zu honorieren, im Punkte drei eine Einschränkung auf fünfzig Prozent der Premieren erfahren haben? Und noch eines ist merkwürdig an dieser Ouvertüre: das eine Redakteursstück ist nicht schlecht. Carl Müller-Rastatt war sich selbst Kritiker genug zur Selbstbescheidung. Er ersann sich zu wenigen und unkomplizierten Figuren eine unkomplizierte Fabel, die in seinem Auftrage der landläufige Theaterräsonneur mit zwei Brettspielzügen ins Reine bringt: Wechselt die Bäumchen — all right! Dieses im Altonaer Stadttheater sehr herzlich begrüßte bürgerliche Lustspiel ‚Die Herzoginnen' spielt laut Theaterzettel in Süddeutschland, allein dem Geiste nach ist es durchaus hamburgisch: der Autor und seine Leute teilen sich in eine leidenschaftslose und verständige Nüchternheit, die zugleich das Lustspielmotiv ausmacht. Denn selbst Müller-Rastatt kommt in seinem Rechenexempel zu dem Ergebnis, daß zwei mal zwei noch lange nicht gleich vier, daß Korrektheit plus Korrektheit nicht gleich Glück ist, und entlobt deshalb den korrekten Kaufmann und seine nicht minder korrekte Buchhalterin, um ihn mit ihrer lebenslustigen und noch jungen Frau Mutter, sie mit seinem nicht minder lebenslustigen und noch sehr jungen Herrn Neffen zu entschädigen. Dank der saubern Arbeit und der Liebenswürdigkeit des Dialogs

Digitized by Google

nimmt man den reichlich konventionellen Ausgang mit in Kauf. Weniger Glück als Altona hatte das Deutsche Schauspielhaus, das an zwei Stücke Fritz von Briesens, einen Einakter, ‚Der Fremde', und einen Zweiakter, ‚Die Sandbüchse', geriet. ‚Der Fremde' ist ein Musterbeispiel von plump tappendem Dilettantismus, und auch der Zweiakter kommt, nach einer schwitzenden Exposition, erst unter krampfhaften Verrenkungen zu einem theatralischen Ergebnis. Dieses ehrlich und gut gemeinte ‚neudeutsche Schauspiel' polemisiert in Leitartikeln gegen das Vordringen des skrupellosen berliner Spekulantentums auf das märkische Land — ein Thema, wie es entsprechend auch Elisabeth Thomann in ihrem vom Schillertheater gespielten anspruchslosen Vierländer Volksstück ‚Dat Verlanner Paradies' angeschlagen hat. Den stärksten Applaus trug unter den vier Autoren im Thaliatheater Leo Lenz davon, der aus Mc. Carthys Roman ‚Wenn ich ein König wäre' eine vieraktige romanische Komödie ‚François Villon' zusammengebauen hat. Auch Leo Lenz zählt zu den skrupellosen Spekulanten, die nehmen, was sie finden: die Fabel von Mc. Carthy, die theatralischen Effekte aus aller romantisch geimpften Dramatik unsrer Tage — vom ‚Cyrano von Bergerac' bis zum ‚Teufelskerl', vom ‚König Harlekin' bis zur ‚Rabensteinerin'. Lenz, ganz Lenz ist die Similifassung seiner Verse, ein raufluſtiges Drauflosgängertum nach Danny Gürtlers Rezept: Radau, mehr Radau! und gepaart damit eine tränenselige Sentimentalität. François Villon, der Dichter, der als Dieb, der König, der als Bettler zur Welt gekommen ist, gerät dank einer satanischen Laune Ludwigs des Elften in die Lage, das Exempel auf seine königlichen Fähigkeiten machen zu dürfen, und macht es — als Großkonnetabel von Frankreich — so glänzend, über alle Maßen glänzend, wie das seit Old Shatterhand und Sherlock Holmes nicht mehr erlebt ward. Nun sind seine sieben Tage um, und der Galgen wartet seiner. Unnötig zu sagen, daß ihn davor die Dame seines Herzens, die zuvor den Niedriggeborenen, den Lumpen verschmähte, bewahrt, und daß Mephisto-Ludwig derart seines Triumphes verlustig geht. Aus dem wilden Hin und Wider, das den Helden aus Höllen zu Himmeln schmeißt, aus dem jahrmarktsgrellen Trubel, der seinen theatralischen Heroismus umlärmt, brechen eines jungen Autors ungezügelte Theaterinstinkte hervor, die das zurückhaltende hamburger Publikum überrumpelten.

Leonhard Adelt

Aus Cöln

Während Marterſteigs Schauspielhaus sich in dieser Saison vorläufig mit der Neuaufführung älterer Stücke begnügt (man sah neben einem recht mittelmäßigen und schlecht besetzten ‚Nathan' sehr gute Darstellungen von ‚Der Widerspenstigen Zähmung', der ‚Macht der Finsternis', der ‚Erde', denen in nächster Zeit ‚Einsame Menschen' und, in einer Neubearbeitung, ‚Meister Oelze' folgen sollen) — währenddessen gab das Residenztheater unter der Leitung Annie Neumann-Hofers und Erwin Bärons eine Uraufführung nach der andern, ohne deshalb ernstlich Anspruch auf künstlerische Wertung zu erheben. Annie Neumann-Hofer hatte schon vor ihrem Schauspiel ‚Dora Peters' mehrere Stücke eigenen Fabrikats herausgebracht, so ein Revolutionsdrama ‚Maria Antoinette', welches alsbald in der Versenkung verschwand, und mehrere Einakter. ‚Dora Peters' ist das Werk eines Talents, das leider durchaus ver-

Digitized by Google

wildert iſt und, bei leidlichen Anſatzen, in unerträglicher Weiſe auf Mätzchen-Verbrauch ausgeht. So gibt es im zweiten Akt einen Schuppplattlertanz, der rein um ſeiner ſelbſt willen da iſt. Der Inhalt des Stückes iſt im übrigen die Ehefarce eines Weibes, welches für die freie Vereinigung, aber nicht für die ſtandesamtliche Bindung geſchaffen iſt. In der Woche vor ‚Dora Peters' kam eine Komödie von Bernard Rehſe, ‚So ſind die Menſchen', heraus. Auch hier ein paar nette Einzelheiten neben einem Wuſt von Lach- und Urkelegenheiten für das in ſolchen Fällen immer ſehr dankbare kölner Publikum. Aber es gab da im dritten Akt eine Szene, in welcher der kuriose Herr Riedemann, ein Geſinnungslump mit Ueberzeugungsphraſen, vor ſeiner Frau Theater macht, um ſeinen Judasverrat an einer übernommenen Sache als innere Anſchauungswandlung zu maskieren — eine Szene, die in der Tat köſtlich wirkte. Das Spiel der Reſidenztheater-Leute war, im Rahmen der Verhältniſſe, als nicht ſchlecht zu bezeichnen. Was ſonſt noch? Am dreißigſten Oktober ſollte ‚Der Brandſtifter' von Heijermans in Szene gehen, mußte aber vor Beginn der Vorſtellung abgeſagt werden, da die Polizei das Stück ‚noch nicht geleſen' hatte. Nachdem fünf Tage ſpäter dieſer Einakter dann doch gegeben worden war, wurde das Reſidenztheater geſchloſſen, weil man es bei dem bedauerlich geringen Zuſpruch des Publikums nicht länger halten konnte.

Peter Hamecher

Der fidele Bauer

Wie lange werden wir nun noch auf eine Operette warten müſſen, in der das Gleichgewicht zwiſchen Libretto und Partitur wenigſtens annähernd in gleichem Maße hergeſtellt iſt, wie in Offenbachs nie wieder erreichten Muſikatiren! Kaum jemals war eine Zeit verhältnismäßig ſo reich an ſtarken und echten muſikaliſchen Operettennaturen, wie die Gegenwart. Franz Lehár, Oscar Straus, Leo Fall — alle drei ſind feine, kenntnisreiche Muſiker. Aber wie alle echten Muſiknaturen ſind ſie in der Wahl ihrer Texte völlig naiv. Wenns nur ſangbare Verſe und dankbare Szenen ſind! Wie ſollte ein Mann von der Routiniertheit eines Victor Léon nicht ein taugliches Libretto zuwege bringen — und übrigens: das Publikum hört ja doch nur auf die Muſik! Das mag etwa Leo Falls Empfindung geweſen ſein, als er ſich mit der fieberhaften Hurtigkeit des produktionsdurſtigen Muſikers auf Victor Léons unglückſeligen ‚Fidelen Bauer' ſtürzte. Aber er unterſchätzt das Operettenpublikum, und er überſchätzt die Geduld der Operettenkritiker. Das Publikum überhört ein Libretto nur dann, wenn es ganz trivial und töricht iſt. Wehe aber dem Librettiſten, der ſcheinbar ernſtere Anläufe nimmt und gar eine Volksſtück-Operette romantiſchen Stils verüben will, wie es Herr Léon ſchon in ſeinem ‚Raſſelbinder' und nun wieder im ‚Fidelen Bauer' getan hat! Dann rutſcht dieſes Operettenpublikum höchſt nervös auf ſeinen Sitzen herum. Noch nervöſer aber die verſtandeskühle, erbeingeſeſſene norddeutſche Operettenkritik, die nicht gewillt iſt, ſich einwiegen und einlullen zu laſſen von Falls ſchmeichleriſch melodiöſen, verhaltenen, wie mit ſamtenen Stoffen überſpannten Weiſen, ſondern die nüchtern abwägt zwiſchen Text und Muſik. Wollte Herr Léon mit der Duliäh-Sentimentalität der ſüßen ‚Mädelweis' brechen und an deren Stelle eine echte Volksſtückführſelig-

Digitized by Google

keit ſetzen? Wozu dann ein Operettenlibretto fabrizieren, warum kein einfaches Schlierſeer-Volksſtück mit Zitherliedern und Schuhplattlergeſtampf? Um dieſes Libretto iſt es ſelbſtverſtändlich weiter nicht ſchade. Bedauerlich bleibt nur, daß auch die Partitur Leo Falls durch die Stilloſigkeit des Textbuches um ihren ganzen Charme und Fluß gebracht wird. Rein muſikaliſch ſteht der ‚Fidele Bauer' durchaus auf gleicher Höhe wie die ‚Dollarprinzeſſin', und ich bin feſt überzeugt, daß Fall ein gefährlicher Rivale Lehárs werden kann, wenn er nur erſt einmal den rechten Librettiſten findet.

Arthur Neiſſer

Erhöhte Preiſe

Die Generalintendantur der königlichen Schauſpiele iſt unter die Kritiker gegangen und ſtellt feſt, daß die Damen Deſtinn und Farrar um je fünfzig Pfennige beſſer ſingen, als das übrige Perſonal. Aber um je fünfzig Pfennige beſſer nur für den vierten Rang: auf den andern Plätzen iſt der Unterſchied größer. Dieſes Prinzip iſt ſchlechthin eine Beleidigung für die Kollegen, von denen, mag man Emmy Deſtinn als unvergleichlich gelten laſſen, doch immerhin etliche Männer und Frauen Fräulein Farrar an Stimmaterial und Darſtellungskunſt weit überlegen ſind. Wenn die Tollheit ſyſtematiſch würde: ſich die Opernvorſtellungen der Qualität entſprechend bezahlen zu laſſen, ſo müßten wir ſchließlich noch Geld herausbekommen für die Tapferkeit, Fräulein Rothauſer als Carmen und Herrn Kirchhoffs Don José auszuhalten. Will Herr von Hülſen für teureres Perſonal teurere Preiſe verlangen, ſo muß er das ganze Niveau dementſprechend heben. Sonſt entſteht eine Feſtſpielerei, in der Herrn Edmund von Straußens Orcheſter für den Humor des Umkomponierens ſorgt.

Das alles ginge noch an, wenn wir auch ſicher wüßten, daß die ‚zwei Lichter' im Dunkel des königlichen Perſonals an dieſen Tagen aufgeſteckt werden. Nun iſt aber mit einiger Sicherheit anzunehmen, daß die Deſtinn nicht ſing', wenn ſie angeſetzt iſt, und daß kein Platz mehr zu haben iſt, wenn ſie ſchon einmal ſingt. Aus dieſem Dilemma hilft nur der Luxus, das Billet verfallen zu laſſen. Denn als ich am 26. Oktober vor Beginn der Vorſtellung an der Kaſſe den Unterſchied zwiſchen dem Geſang der Rothauſer und der Deſtinn einforderte, da war die Eintrittscarmen plötzlich auch um fünfzig Pfennige mehr wert geworden, und der Kaſſierer wollte nicht glauben, daß die Vorführung ſozuſagen ein Zuſtand ſein werde.

Nein, es darf nicht bezweifelt werden: Heute zahlen wir, wenn die Deſtinn nicht ſingt, drei Mark, weil ſie wenigſtens angeſagt wurde, und morgen werden wir einen luſtigen Taler rollen laſſen, trotzdem die beiden Sterne für uns erloſchen ſein werden. Sardanapal iſt teuer, und der Hader ſemitiſcher Fürſten kommt der Kunſt ſchlecht zu ſtehn. Außerdem iſt die andre hiſtoriſche Revue, im Metropoltheater, viel amüſanter, und das Defizit wächſt zuſehends.

Der Kreis des Opernhauspublikums iſt noch um einen Grad enger gezogen worden. Wa ter nur, balde ſeid ihr allein!

Felix Stössinger

Der münchner Klatſchprozeß

Friedrich Freiſa, Verfaſſer des etwas dünnen, aber keimreichen tragiſchen Spiels ‚Minon de l'Enclos', hat nach dem Durchfall des ſehr dünnen und durchaus nicht keimreichen

Digitized by Google

satirischen Spiels ‚Wolkenkuckucksheim' von Josef Ruederer sich veranlaßt gefühlt, eine Reklameschrift für dies Werk zu schreiben, über deren Inhalt und Form zu diskutieren sich nicht lohnt. An den Schluß der Broschüre aber sind etliche salzlose Anekdötchen angehängt, die zu einem possierlichen Prozeß führten.

Es handelte sich darum, festzustellen, ob

1. Max Halbe ein quertreiberischer Neidhammel,
2. Willy Rath ein hinterhältiger, persönlicher und gehässiger Kritikaster,
3. Friedrich Freksa ein lausbübischer Ehrabschneider sei.

Es stellte sich, wie ängstlichen Gemütern zum voraus verkündet sei, heraus, daß

1. Max Halbe ein Ehrenmann,
2. Willy Rath ein ehrenhafter und sachlicher Kritiker,
3. Friedrich Freksa kein lausbübischer Ehrabschneider ist.

Das ist natürlich an und für sich ohne jeden Belang. Minder uninteressant ist das Bild, das der Prozeß vom literarischen Cliquenwesen Münchens entrollte. Es zeigte sich da, wie traurig arm das Leben vieler und nicht der schlechtesten Literaten ist, wie traurig eng ihr Horizont und wie traurig klein der Sehwinkel, unter dem sie Menschen und Dinge werten. Es war nicht erbebend, mit anzusehen, wie der zappelige, ungelenke, wildgelockte Freksa mit mannesmutiger Miene erklärte, höchst unwichtige Dinge bis zum Ende vertreten zu wollen, und wie er nach kurzer Zeit den jammervollsten Rückzug antrat. Es war nicht gut, daß der stämmige Josef Ruederer mit beiserer Stimme schwor, er stehe der Broschüre durchaus fern und habe weder mit Wort noch mit Tat für sie gewirkt — und daß sich dann als Urheber der auffallenden Straßenreklame nicht der Verleger des Werkchens, Georg Müller, herausstellte, sondern der Verlag der Süddeutschen Monatshefte, an dem eben Josef Ruederer hervorragend beteiligt ist. Es war auch nicht angenehm, das Pathos mit anzuhören, mit dem Willy Rath versicherte, daß er seines Amtes stets treulich und ehrenhaft gewaltet, und mit dem Max Halbe dartat, wie er für Wedekind gewirkt, als dieser noch verkannt und gering auf Erden ging, und wie er den jungen Willy Lang, den Dichter der ‚Lucrezia Borgia' gefördert, und wie er sonst um seine jüngern Mitstrebenden nach Kräften sich gesorgt habe. Es wäre wohl besser gewesen, wenn der rechte Halbe den linken Halbe nicht hätte wissen lassen, was der rechte getan.

Aber auch so: drei erfreuliche Dinge zeitigte dieser mißvergnügliche Streit. Einmal zeigte er, daß es Menschen gibt, die mit einer ganz unerwarteten Heftigkeit für literarische Dinge sich ins Zeug legen; dann reinigte er Halbe vom Verdacht eines solneßartigen Neides, der den Dichter der Jugend unsichtbar-sichtbar umschwebte, und endlich war es ein reiner ästhetischer Genuß, die sichere und linde Art zu beobachten, die freundliche Würde, die verstehende, verzeihende, ein wenig gottväterli-humoristische Art, auf die der Vorsitzende — der nämliche Richter, der im münchner Harden-Prozeß durch seine gütige Weise von sich reden gemacht — die aufgeregten Menschen zu lenken und die trüben Dinge zu klären wußte.

Lion Feuchtwanger

Digitized by Google

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

L. P. Die Frage, ob Sie ein Recht auf die Ihnen — mündlich — zugesagte Beschäftigung haben, ist sehr zweifelhafter Art. Da der Direktor Mitglied des Bühnenvereins ist, liegt die Sache für Sie ganz günstig. Das Bühnenschiedsgericht hat in einem ganz ähnlichen Falle (Leander-Felisch S. 92) sich für Bejahung der Frage entschieden. Wenn die von Ihnen eingeleiteten Verhandlungen mit dem Direktor scheitern, müssen Sie ihn beim zuständigen Bühnenschiedsgericht verklagen.

L. H. Durch Zahlung der Konventionalstrafe ist der Vertrag nicht gelöst. Freilich glaube ich nicht, daß in Ihrem Falle der Direktor Sie zu halten versuchen wird, wo er Ihre Absichten kennt. Einen höhern Schaden, als den, den Sie durch die Zahlung der Konventionalstrafe gedeckt haben, wird der Direktor sicherlich nicht erlitten haben; zum mindesten wird er den Schaden nicht substanziieren können.

Annahmen

Heinz Gordon: Das bischen Ruhm, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

Bernhart Rehse: Vaterland, Komödie. München, Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

29. 10. Leo Lenz: François Villon, Romantische Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

Fritz Lienhard: Luther auf der Wartburg. Dramatisches Gedicht. Riga, Stadttheater.

Leopold Veit: Der Richter, Schauspiel. Coburg, Hoftheater.

31. 10. Egon Walter Berk: Pagenstreiche, Schwank. Wien, Bürgertheater.

Anna Führing-Bardey: Der gute Ton, Lustspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Ernst von Wolzogen: Der unverstandene Mann, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

3. 11. Erich Korn: Anteros, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Victor Hahn: Moses, Tragödie. Graz, Stadttheater.

7. 11. Heinrich Lilienfein: Der Schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel. Berlin, Schillertheater.

2. von übersetzten Dramen

G. A. Caillavet und Robert de Flers: Der König in Paris, Komödie. Wien, Neue wiener Bühne.

Raoul Devereux: Familienfehler, Schwank. Cöln, Residenztheater.

Frederik van Eeden: Ysbrand, Tragikomödie. Stuttgart, Königliches Wilhelmatheater.

3. in fremden Sprachen

Maurice Donnay: Die Beschützerin, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Sven Lange: Frauenglück, Drama. Kopenhagen, Dagmartheater.

N. Thurner: Die Komödie der Passe-Partout, Journalistenstück. Paris, Gymnase.

Neue Bücher

Rudolf Krauß: Das stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, J. B. Metzler. 351 S. M. 8,40.

Fedor Mamroth: Aus der frankfurter Theaterchronik. Berlin, Egon Fleischel & Co. Zwei Bände. 346 und 378 S. M. 10,—.

Karl Schmidt: Hundert Jahre bamberger Theater. Bamberg, W. C. Hepple. 72 S. M. 1 50.

Dramen

Raphael Ganga: Alexander, Drama. Valkenburg, Verlag von Dr. Stein. 83 S.

Robert Jordan: Kyzikos, Komödie. Leipzig, Bruno Volger. 40 S. M. 1,—.

Heinrich Lilienfein: Der Schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel. Olympias,

Digitized by Google

Ein griechisches Spiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. 207 S. M. 3,—.

Auguste Schaeffer-Wahrmund: Photion, Ein Künstlerdrama. Wien, Carl Gerolds Sohn. M. 2,—.

Frank Wedekind: Die Zensur, Theodizee. 71 S. Oaha, Schauspiel. 196 S. Berlin, Bruno Cassirer.

Zeitschriftenschau

Richard A. Bermann: Bühnenaussprache fremder Sprachen. Deutsche Theaterzeitschrift I, 5.

Albert Borée: Thalia und Charitas. Bühne und Welt XI, 3.

Carlos Droste: Baptist Hoffmann. Bühne und Welt XI, 2.

Eugen Isolani: Ernestine Wegner. Theatercourier 775.

Victor Klemperer: Deutsche Dramatiker. I. Ludwig Fulda. Bühne und Welt XI, 2.

Ludwig Malvoth: Vom Färberbräu-Theater in München. März II, 21.

Oscar Maurus-Fontana: Amphitryon. Masken IV, 10.

Oscar Meyer-Elbing: Eine Vorstellung im türkischen Theater zu Eski Schehir. Bühne und Welt XI, 2.

Max Mitrath: Maeterlinck, Debussy und Teschner. Theatercourier 776.

S. Rahmer: Neue Studien zu Heinrich von Kleist. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 44, 45.

Max Rieß: Meroë (von Wilhelm von Scholz). Spiegel I, 15.

Arthur Seidl: Praktische Dramaturgie. Deutsche Theaterzeitschrift I, 5.

Ludwig Salomon: Das Théâtre français und der Kongreß von Erfurt. Bühne und Welt XI, 3.

Felix Stössinger: Puccini. Blaubuch III, 44.

Karl Storck: Theaterkritiker oder -nörgler. Türmer XI, 2.

Nachrichten

In Dortmund traten die Stadtverordneten dem Antrag des Magistrats bei: das Stadttheater in städtische Regie zu übernehmen. Der Direktor Alois Hofmann ist fortan städtischer Beamter.

Todesfälle

26. 10. Alexander Pawlowitsch Lenski in Moskau. Geboren 1847 in Moskau. Oberregisseur des Kaiserlichen Theaters in Moskau.

1. 11. Graf C. C. S. Danneskjold-Samsöe in Kopenhagen. Geboren 1842. Chef des Königlichen Theaters in Kopenhagen.

Die Presse

Erich Korn: Anteros, Drama in fünf Akten. Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus.

Lokalanzeiger: Der Dichter hat gezeigt, daß er das Temperament eines warmblütigen Dramatikers hat, daß er es mit der Kunst ernst nimmt. Seine Sprache ist poetisch beseelt, seine Szenenführung ist geschickt, wenn auch seine psychologische Motivierung mehrfach Bedenken erregt.

Börsencourier: Ein Drama von der verschmähten Liebe wollte Korn uns geben, Leiden sollten uns an die Herzen rühren, menschliche Schuld, menschliche Sühne uns ergreifen. Aber in unsrer Brust bleibt es still — nichts will sich regen. Uns liegt das alles so fern, was da geschieht, weil es in Zungen zu uns spricht, die nicht die unsern sind.

Morgenpost: Einen hohen Flug hat der Dichter nehmen wollen, und bei der Formenschönheit und dem packenden dramatischen Nerv, der sich in mancher Szene offenbart, soll nicht mit ihm gerechtet werden, wenn vieles in dem langgedehnten Drama der Wirksamkeit entbehrt.

Berliner Tageblatt: Es handelt sich um einen sehr ehrlich gemeinten, in der Gesamtwirkung aber nicht starken Versuch, der zeitgenössischen Bühne wieder das große Drama im Stile Shakespeares zuzuführen.

Vossische Zeitung: Man fühlt, hier ringt ein Talent, dem der Gedanke zuströmt, der Vers leicht fließt, das die Gestalten seiner Phantasie schon plastisch erscheinen lassen kann, doch immer noch um das Letzte, Wichtigste, um die dramatische Geschlossenheit. Errungen ist sie nicht; im Gegenteil, das Stück, die eigentliche, im Grunde recht knappe Handlung, wird von einer Menge überflüssiger Nebenhandlungen überwuchert, die das Interesse des Zuschauers von dem tragischen Inhalt ablenken und zerfasern.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Ritterstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 47
19. November 1908

Pelleas und Meliſande / von Sperando

Claude Debuſſys Werk, das von Direktor Gregor für Berlin entdeckt worden iſt, richtet Verwirrung in den Köpfen an. Allerdings treten wir nicht ganz unvorbereitet dieſem fünfaktigen Muſikdrama auf Maeterinckſcher Grundlage gegenüber: durch und nach Wagner hat ſich auch der Fachmuſiker mit der literariſchen Muſik auseinanderſetzen müſſen. Und doch hat man ein Recht, faſſungslos zu ſein. Faſſungslos vor allem über dieſe unerbittliche Konſequenz der Kaltblütigkeit, die auch den letzten Reſt von muſikaliſcher Sonderkunſt abzutöten ſich erkühnt.

Unſer Herz flüchtet zum ‚Triſtan'. Und unſer Geiſt wundert ſich, warum aus ähnlichem poetiſchen Vorwurf ſo Verſchiedenartiges geboren wird. Hier wie dort ein unerbittliches Schickſal, das Mann und Weib aneinanderkettet. Aber bald ſcheiden ſich die Wege. Im ‚Triſtan' wird die Menſchlichkeit in die Sphäre des Uebermenſchlichen gehoben, das Hördrama wandelt den gewöhnlichen Theaterbeſucher zu einem Sonderweſen um, und die Erotik verflüchtigt ſich. Maeterlinck hingegen läßt in die Sphäre des Uebermenſchlichen, in das Walten des Schickſals auch die Brutalität des in ſeiner Sinnlichkeit gereizten Mannes treten, und nie löſt ſich das Märchen ganz los von der Wirklichkeit. Es ſcheiden ſich aber auch die muſikaliſchen Schickſale. Dem Textdichter Wagner, dem die Doktrin zuweilen in den Arm fällt, ſeinem Wort, das der übermenſchlichen, unſinnlichen Liebe ein Denkmal ſetzen will, tritt ſanft ſchmeichelnd der Ton entgegen, die Schwüle der Erotik umfängt uns, und die höchſte Einheit von Wort und Ton iſt vernichtet. Das perſönliche Erlebnis, das den Textdichter noch nicht hemmt, überwältigt den Muſiker. Wie anders geſtaltet ſich das muſikaliſche Schickſal von ‚Pelleas und Meliſande'! Hier ſcheidet ſich der Textdichter vom Muſiker. Ein geiſtreicher Aeſthet, der ſich Muſiker nennt, fühlt ſich von dem Märchen angeregt. Er entkleidet es aller irdiſchen Reſte, erobert ihm die Transzendentalität zurück. Und iſt doch nur ein mit Tönen, mit Akkorden arbeitender, denkender Aeſthet. Man ſieht: im ‚Triſtan' wird der umgekehrte Weg zurückgelegt wie in ‚Pelleas und Meliſande'. Dort wird, was von Doktrin noch lebte, durch den übermächtigen Inſtinkt aufgezehrt; hier ſchwindet der

Digitized by Google

letzte Rest von Instinkt durch Schuld oder Verdienst des Musikers. Und doch gingen die Musiker ein Stück Weges zusammen. Auch der ‚Tristan' ist ganz gewiß aus der Künstlichkeit erwachsen; die vorgehaltene Dissonanz, die unaufhörlich wiederkehrt, scheint zum System geworden. Nirgends wie hier drängt sich der Literat hervor, nirgends wie hier tritt die keineswegs aus Naivität geborene Eigenart an uns heran; und doch wird, was ursprünglich künstliche Spannung war, von Inspiration so durchtränkt, daß der Duft uns berauscht, die Nerven sich gefangen geben.

Ich habe ‚Tristan' und ‚Pelleas und Melisande' in ihrem Entwicklungsgange verfolgt, weil hier, an gleichartigen Stoffen, der ganze Abgrund sich zeigt, der zwischen deutscher und französischer Kultur klafft. Wir haben allen Grund, stolz zu sein auf unsre Innerlichkeit, die sich mit Mühe den Ausdruck erobert. Wir haben keinen Grund, die Franzosen zu beneiden, die kühle Objektivität die Form so schnell, so sicher finden läßt. Wenn Debussy imstande war, den Weg der Künstlichkeit ohne jedes Zaudern bis ans Ende zu verfolgen, so hat er damit moderner französischer Musik das Urteil gesprochen. Sie ist in eine Sackgasse geraten. Rameau, durch die Brille des modernen Franzosen gesehen, nimmt sich wunderlich genug aus. Auch er, der große Theoretiker, war gewiß eine kühle Natur. Aber die Tonkunst, die noch in den Kinderschuhen steckte, sah doch der unsrigen ähnlich, sie hatte die Form mit ihr gemeinsam, und man durfte ihr eine schöne Zukunft prophezeien. Nun steht der Franzose am Ende einer Entwicklung. Immer hatte ihm der lange Atem gefehlt, der die großen Formen schafft; er blieb der Meister der kleinen Form. Wagner kam und mit ihm die Furcht vor der Trivialität, die naturgemäß die Kurzatmigen in erster Linie kopfscheu machen mußte. Was war da zu tun? Man mußte von der Musik als Eigenkunst abrücken, bei der bildenden Kunst Anregungen suchen, das Tonmaterial in diesem Sinne verwenden. Da ist es denn nun ganz gleich, welcher harmonischen Mittel man sich bedient. Die Tonkunst ist zerstört. Bizet, der letzte wahre moderne französische Bühnenmusiker, könnte mir hier das Konzept verderben. Aber was will der eine gegenüber der großen französischen Oede besagen? Gewiß, er wäre, wenn er heute noch unter den Lebenden weilte, der Mann, dieser Entwicklung ein Paroli zu bieten. Er würde diese Leidenschaftslosigkeit, die angeblich der Wahrheit dienen will, mit Erfolg bekämpfen. Nicht als Banause, der sich hinter die Wälle einer ‚Musik an sich' verschanzt, sondern als der allseitig gebildete, im besten Sinne literarische Musiker.

Debussy wird die Masse kalt lassen, aber für den Feingebildeten etwas unbedingt Verführerisches haben. Und darum muß man gerade diesem sagen, was er aufgibt, wenn er ihm folgt. Noch nie hat jemand den Mut gehabt, einem ästhetischen Prinzip die musikalische Schönheit ganz zu opfern. Der literarische Gourmet sagt: „Aber die Wahrheit ist doch gerettet!" Auch die Wahrheit nicht! erwidre ich. Es ist ein Hymnus auf die Stimmung. Vorbedingung der Wahrheit, auch in einem Märchen, und gerade in diesem

Digitized by Google

Märchen, wäre, daß man charakterisiert. In der Musik schafft der Rhythmus die Charakteristik: der Rhythmus wird von Debussy zugunsten der Impression ertötet. Merkwürdigerweise aber ist es gerade der Lebensnerv der Musik, der damit unterbunden wird. Seltsamerweise ist es die Quelle des Temperaments, die durch die Abtötung des Rhythmus für die Musik verstopft wird. Nebenbei gesagt: der Rhythmus ist unser Letztes. In ihm, in seiner Vielseitigkeit ruht die Zukunft der Musik, die an harmonischer Ueberernährung leidet. Sie auf harmonische Mittel zu beschränken, sie als rückgratlosen Sklaven an die Dichtung ketten, sie als Material der Impression, der Stimmung verwenden, heißt: ihr mehr nehmen, als wenn man in der Malerei rücksichtslos sich zu Prinzipien bekennt, die durch die Wirklichkeit stets die notwendige Korrektur erfahren. Die Tonkunst, der keine Wirklichkeit zur Seite steht, wird haltlos, bricht in sich zusammen.

Und noch einmal: Wie steht es mit der Wahrheit? Jüngst hörten wir ja den ‚Figaro' mit Rezitativen im Opernhaus. Nie wurde der musikalische Fluß unterbrochen, und wir wiegten uns in einer vollkommenen Illusion. Da wurde mir wieder klar, daß auch Wagner mit seiner verfeinerten Psychologie, mit seinem ganzen Leitmotivapparat nicht die Intelligenz zur höchsten Instanz in Fragen des Opernstiles hatte machen können. Auch er, der größte Dilettant, war viel zu sehr Künstler, um nicht den großen Stil, um nicht die Konzession der Oper, des Musikdramas gelten zu lassen. Auch seine unendliche Melodie ließ der Phantasie freiesten Spielraum. Und Richard Strauß, der nach ihm kam, verfiel der Oper mehr, als er selbst wohl glauben möchte. Allen Meistern und Halbmeistern steht Debussy feindlich gegenüber als ein Mann, der das Temperament, den Rhythmus, den Höhepunkt, den Effekt aus der Bühnenmusik ausscheidet. Bei der ästhetischen Kälte und Frostigkeit seiner in sich abgeschlossenen Kunst scheint es mir wunderbar, daß er der menschlichen Stimme das Tonmaterial zur Verfügung stellt. Warum bindet er die Sprache durch den Ton? Glaubt er, daß nur so der Mensch sich der Impression zwanglos einfügen kann?

Wir sehen, wie der Instinkt sich empört, wenn der frostige Hauch dieses Werkes uns trifft. Soll das die Quintessenz unsrer Kultur sein? Und sollen wir schon frohlocken, wenn Debussy, der klügelnde Aesthet, der Meister der Impression, sich in einer Liebes- oder Eifersuchtsszene zu einem Schein von Pathos erhebt? Ach nein, auch das ist leider nicht der Ausdruck des Temperaments; es wirkt nur als Kontrast zu dem Vorangegangenen.

... Es hieß den denkwürdigen Augenblick festhalten, in dem klipp und klar durch eine Tat erklärt worden ist: die Musik kann nicht Selbstzweck, sie muß schemenhaftes Mittel zum Zweck sein. Schenkt man ihr ein Rückgrat, so drängt sie sich vor. Um angeblich das Gleichgewicht zu erzielen, entzieht man ihr die Stütze des Rhythmus, des Temperaments, die Bedingungen ihrer Sonderexistenz. Dieser Augenblick ist hier festgehalten, und es steht zu hoffen, daß man die Größe der Gefahr erkennt, daß der Instinkt sich erschreckt von Debussy abwendet.

Digitized by Google

Um so mehr werden wir dem Anerkennung zollen, der uns Anlaß zu solchen Betrachtungen bot, der uns Einkehr auch bei uns halten ließ, wo ja die Chromatik am Musik-Instinkt nagt und das Prinzip in die Kunst sich einschmuggelt. Direktor Gregor ist mit dem klaren Bewußtsein eines Mannes, der den verlorenen Posten Debussys, wenn nicht schon Maeterlincks, beim Publikum kennt, an seine Aufgabe herangetreten. Was ihn außer dem Ehrgeiz, das vielumstrittene Werk in Berlin einzuführen, dazu reizte, ist ohne weiteres klar: die Impressionen des Orchesters durch die Bühne mit den raffinierten Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, zu ergänzen. Die Kraft seiner Regie äußert sich in solchen Bühnenwerken, in denen dem Bilde ein wesentlicher Teil der Leistung zufällt, am überzeugendsten und sympathischsten. Die Entwürfe, die Professor Heinrich Lefler aus Wien ihm an die Hand gab, sind hier in musterhafter Weise verwendet worden. Wie sehr die Märchenstimmung schon unter der Teilung in fünf Akte leidet, das empfindet wohl jeder. Nichts wirkt deprimierender als die Helligkeit, die rauh und grausam uns umfängt. Aber innerhalb der Akte selbst vollzieht sich der Szenenwechsel mit einer Zartheit, daß man die Technik segnet, die uns eine Welt der Poesie so ungeschmälert, so unberührt erhält. Es ist erstaunlich, wie die Technik der Schleier und der Beleuchtung zusammenwirken, wie aus dem Dunkel leise die Pracht des märchenhaft gefärbten Halbdunkels auftaucht, um ebenso leise und zart im Dunkel zu verschwinden. Mich stört es nicht, daß diese Menschen, die dem Musikmaler Debussy nichts bedeuten, so oft vom Halbdunkel bis zur Unkenntlichkeit umhüllt sind. Höre ich ja doch, wie das Orchester sich wenigstens müht, ein ergänzendes clair obscur zu schaffen, wie auch die Darsteller sich bestreben, in den Stil dieses Werkes hineinzuwachsen. Herrn Alex Birnbaum wird dies gelingen, wenn er die Ueberzeugung hat, daß es ihm gelingen müsse. Dazu aber gehört, daß man sich in Debussys Glaubensbekenntnis einlebt, daß man sich einbildet, sein Jünger zu sein. Kurz, das zu werden, was man von jedem guten Schauspieler beansprucht. Das menschlichste und reifste Künstlertum bietet uns Rudolf Hofbauer als Golo. Man kann bedauern, daß sein Ton, der prächtige Ton eines musikalischen Sängers, einer im Grunde unmusikalischen Aufgabe dienen soll, aber man wird sich freuen, daß der Abgrund zwischen dem Musikdramatiker und dem Darsteller in so packender, so rührender Weise überbrückt wird. Alle andern, Bert Deetjen als Melisande, Jean Buysson als Pelleas, Carl Armster als König Arkel und Ilse Lorenz als Yniol treten, so talentvoll sie sein mögen, ihm gegenüber in den Hintergrund.

Noch einmal: wir dürfen uns ehrlich freuen, daß wir eine Bühne haben, die musikalische Zeit- und Streitfragen so kräftig beleuchtet. Ihr bleibt zu wünschen, daß ‚Pelleas und Melisande' nicht urplötzlich, sondern so zart und duftig wie ihre Bühnenbilder in die Nacht zurücksinkt. Sollten aber die Leute vom Opernhaus sich über solche Verschwendung ins Fäustchen lachen, so spotten sie über sich selber und wissen nicht wie.

Digitized by Google

Grabbe und Neſtroy

Unſre Hofgaukel hat ſich nach langer Zeit wieder einmal bemerkbar gemacht, und wenn es auch weder zu ihrem Nutzen noch zu unſerm Vergnügen geſchah, ſo ſieht man doch immerhin die löbliche Abſicht, die Ruhe eines Kunſtfriedhofs zu unterbrechen. Weiter iſt wirklich nichts löblich. Die Kräfte fehlten in erſchreckendem Maße, und die Frage nach Grabbes Bühnenmöglichkeit iſt auch diesmal nicht beantwortet worden. ‚Kaiſer Friedrich Barbaroſſa‘ hat das Friedrich-Wilhelmſtädtiſche Theater, ‚Napoleon‘ das Belle-Alliance-Theater, ‚Don Juan und Fauſt‘ das Schiller-Theater geſpielt: Verſuche mit den unzulänglichſten Mitteln, von denen ſich der Verſuch des Königlichen Schauſpielhauſes an ‚Kaiſer Heinrich dem Sechſten‘ nur äußerlich vorteilhaft unterſcheidet. Man hat eben im Hauſe des Kaiſers mehr Geld; allein man hat weniger Geiſt und weniger Temperament als ſelbſt in Vorſtadttheatern, und man trägt überdies ſchwer an einer toten Konvention der Schillerdarſtellung, die Schiller zu einem ſeiner eigenen Epigonen abſchwächt und Grabbe gern in Schiller verwandeln möchte. Sobald aber aus Grabbe das Grabbeſche Element entfernt wird, bleibt eine Geſchichtsdramatik übrig, an der allenfalls der hiſtoriſche Stoff, keinesfalls ſeine Dramatiſierung Aehnlichkeit mit Schiller hat. Es iſt im Grunde Epik. Was nach Barbaroſſas Tode ſein Sohn Heinrich der Sechſte bis zu einem frühen Herzſchlag treibt, das wird in einer Reihe von prunkvollen, lärmenden, humoriſtiſchen und grüblerischen Szenen gezeigt, an denen nur die Abwechslung, nicht der Geſamtzug und nicht der Einzelverlauf dramatiſch iſt. Für den epiſchen Geſamtzug iſt es charakteriſtiſch, daß man vorſchlagen konnte, von ‚Kaiſer Heinrich dem Sechſten‘ die letzten beiden Akte zu ſtreichen und ihm dafür ein paar Akte von ‚Kaiſer Friedrich Barbaroſſa‘ voranzuſchicken, und daß dieſe Verformung der Tragödie keinen Mord bedeuten würde. Das Zeichen faſt jeder Szene aber iſt es, daß ſie den Anlauf zu einem mächtigen Sprunge nimmt und vor dem Ziel kraftlos in ſich zuſammenbricht. Die paar Szenen, die ans Ziel gelangen, hatte das Schauſpielhaus geſtrichen. Was übrig geblieben iſt, hat zum Hauptmangel, daß es uns — ſeien wir ehrlich — verteufelt wenig angeht. Ob hinten weit in der Türkei oder um 1190 herum in Süditalien und anderswo die Völker aufeinanderſchlagen, läuft auf dasſelbe hinaus. Man muß Grabbes Hohenſtaufen ſchon an den platten und dreiſten Maulhelden ſeiner dröhnend dichtenden Zeitgenoſſen meſſen, um ſie zu bewundern. An Kleiſt und Hebbel darf man nicht denken. Was iſt Heinrich denn Großes? Die Windungen ſeiner Seele ſind gar zu einfach, ſeine Entwürfe, die Inhalte (nicht die

Digitized by Google

Worte und Gebärden) seiner Reden, seine Taten und seine Schicksale gar zu gradlinig. Grabbe, für den Kleist und Hebbel noch nicht lebten, für den aber Shakespeare gelebt hatte, wird sich in Augenblicken der Selbstkritik über die Unzulänglichkeit seiner Individualpsychologie klar gewesen sein. Irgendwie mag ihn dafür sein Drang und seine Fähigkeit, Massen zu bändigen, entschädigt haben. Hier ist er Realist von nicht blos aufgeschwemmter Größe. Hier verführt ihn kein Vers zu Schwülstigkeiten, und es wetterleuchtet von ehernen Bildern, deren Gewalt nur für Schulmeister durch Anachronismen gemindert wird. In der gebundenen Sprache ist Grabbe, wie es den Bedingungen seiner Arbeitsweise entspricht, von der unbekümmertsten Liederlichkeit. Er drischt leeres Jambenstroh, bis es ihm immer wieder einmal zu langweilig wird und er wie ein Weltenschöpfer dazwischen gewittert. Dann blitzt es von Hohn und Menschenverachtung, dann öffnen sich Schluchten und Abgründe, dann braut ein Unheil wider die Ruhe aller Philisterherzen, das gar nicht hereinzubrechen braucht, weil die bloße Ankündigung die Schrecken der Katastrophe vorwegnimmt.

Bevor nicht eine wesensverwandte Regie aus irgend einem Grabbeschen Drama diese markantesten Grabbe-Züge herausgehoben und den Wust ausgemerzt, zurückgedämmt, verhüllt hat, werden wir nichts über die Theaterzukunft dieses Dichters wissen. Daß das Schauspielhaus genau umgekehrt verfährt, ist schon gesagt worden und ist ja auch selbstverständlich. In einem Dunst von Flauheit, Uninteressiertheit und Verständnislosigkeit verschwimmen alle Konturen. Unter der Führung eines Feldwebels werden einundfünfzig Soldaten in eine Schlacht gelassen, in der auch der überlegenste Stratege nur dann siegen könnte, wenn die Mehrzahl dieser Soldaten mit besondern Kräften begabt wäre. Im Schauspielhaus ist es eine Minderzahl, die von Jahr zu Jahr mehr zusammenschmilzt. Was einmal Talent hatte, verliert es nicht geradezu, aber sieht es, ohne Kontrolle und in dieser Umgebung, unaufhaltsam verwildern. In Herrn Pohl wird heute niemand einen der modernsten Schauspieler L'Arronges wiedererkennen. Er ist von dem Bassisten des Instituts, Herrn Molenar, nur noch durch die rituelle Färbung seines kaum verständlichen Gebrumms und Geschnaufes zu unterscheiden. Was nie Talent hatte, gewinnt täglich an Boden und bekommt immer neuen Zuwachs. Wer irgend kann, entfliehe dieser Sphäre. Vollmer, selbst wenn er jünger wäre, hätte es nicht nötig, weil er, als Einziger, völlig unversehrt geblieben ist. Matkowsky sollte es noch heute tun. Und eiligst müßten sich, aus Selbsterhaltungstrieb, die beiden jungen Leute retten, die an einer künstlerisch geleiteten Bühne Erben, nicht seines Genies, aber seines Faches werden könnten: die Herren Staegemann und Emil Lindner. In diesem Hause beweist es nichts, daß auch sie nicht Grabbe gespielt haben.

Digitized by Google

Wer hat denn im Deutſchen Theater Neſtroy geſpielt? Aber dieſer Fall iſt verwickelter. Man hatte auf die Reinhardtſche Inſzenierung der ‚Revolution in Krähwinkel' ſehr neugierig gemacht. Am Vorabend der Premiere blieb das Theater wegen der Vorbereitungen geſchloſſen, wie das ſonſt nur im Metropoltheater und beim ‚Sardanapal' der Fall iſt, und wirklich mutete die Aufführung in der erſten Hälfte an, wie der Wille zum Metropoltheater mit dem Effekt des ‚Sardanapal': einer lähmenden Langenweile. Was man von Neſtroy beibehalten hatte, ſollte durch eine unendlich liebevolle Regie aufgerichtet werden, wurde aber in Wahrheit dadurch erdrückt, weil es, in ſeiner mürben Antiquiertheit, dieſe Laſt von Nuancen nicht tragen konnte. Die erſte Szene, die als belangloſe Expoſition nur ſo hingewiſcht werden darf, war ungefähr wie der Anfang des ‚König Lear' inſzeniert, mit Hebungen und Senkungen, Schattierungen und Durchleuchtungen, Varianten und Wiederholungen, und jedenfalls in einem ſakralen Tempo, das, wie ſpäter in einem Reſponſorium zwiſchen Herrn Abel und Fräulein Kurz, parodiſtiſch gemeint ſein mußte, um erträglich zu ſein. Dieſes Reſponſorium hätte von den neugedichteten Geſängen der erſten Hälfte am meiſten eingeſchlagen, wenn es nicht, gleich andern Schlagern, am Ende einer von Reinhardt zu lang und zu breit gezerrten, dramatiſch überflüſſigen Szene geſtanden hätte. Das erwies ſich nämlich bald als der Irrtum der Bearbeitung, daß ſie zwar den Neſtroy nur als Vorwand benutzt hatte, in ihrer Pietätloſigkeit aber nicht annähernd radikal genug mit ihm umgeſprungen war. Welchen Sinn hat es, den Auszug der Liguorianer beizubehalten? Die Gleichgültigkeit gegen Neſtroy ging ſo weit, daß ſein beſter Witz gar nicht bemerkt, geſchweige denn belacht wurde. Man müßte jetzt noch in ihm herumſtreichen, um die Ergänzungen jeder Art, die Aktualitäten und Improviſationen, die maleriſchen und muſikaliſchen Scherze, die Tierſtimmenimitationen und Maskeraden zu weit ſtärkerer Wirkung zu bringen, als ſie ſie am erſten Abend, trotz allen verzweifelten Anſtrengungen einer impoſanten Schar von meiſtens unwieneriſchen, aber durchweg menſchlich echten Komikern, erreichten. War das überhaupt eine Wirkung? Man hatte den Eindruck, als habe Reinhardt rechtzeitig ein Stück für den Totenſonntag herausſtellen wollen, und der Beifall klang traurig. Das war um halb Zehn. Dabei verſchloß ſich niemand den Köſtlichkeiten der Reinhardtſchen Phantaſie. Man ſchien nur zu verlangen, daß ſie ſich an einer regelrechten Komödie und nicht an einer unorganiſchen Miſchung von Wien und Berlin, von 1848 und 1908 entzünde. Nach der Pauſe wendete ſich das Blatt, ſei es, daß man ſich an die Miſchung gewöhnt hatte, ſei es, daß die Ingredienzen ſchmackhafter waren. Von den maſſenhaften Anſpielungen auf unſre

Digitized by Google

politische Situation begeisterte jede dritte, Tänze und Aufzüge von Verve und Geschmack erfreuten das Auge, die Soubrette Else Kupfer wurde für eine eingelegte Gesangsparodie bejubelt, Harry Walden mußte, mit bezaubernder Grazie und Keckheit, ein Couplet vom Tage wiederholen, und als es Zehn schlug, da hatte sich das erste Erzeugnis eines Genres durchgesetzt, das man künftig als literarisches Metropoltheater bezeichnen wird.

Aus alledem sollte oder möge nicht ein Unmut gegen Reinhardt herausklingen, den ich nicht im geringsten verspüre. Konnte er anders? Ja, durfte er anders? Wenn die Jahresrevue des Metropoltheaters und eine seiner reformatorischen Taten mit ihren Premieren zusammenstoßen, so findet er in den Morgenzeitungen den Direktor Schultz als einen Retter des Vaterlandes gefeiert und sich wie einen Verbrecher verdammt. Es hilft ihm gar nichts, daß dabei mit zweierlei Maß gemessen wird, und daß hundert Leser das wissen und in Betracht ziehen. Hunderttausend Leser wissen es nicht und entnehmen der Kritik kritiklos, daß es im Metropoltheater lustig und im Deutschen Theater langweilig — ach, wäre es nur das! — daß es da kunstverräterisch, sensationssüchtig, mit einem Wort: über alle Maßen verächtlich zugeht. Schultz wird ein reicher Mann, und Reinhardt ist, um eine Legion von prachtvollen Schauspielern an Dichtern und nicht an Handwerkern zu erziehen, dauernd auf die Munifizenz von Millionären angewiesen, denen eines Tages einfällt, daß sie ihre mehr oder minder mühsam erworbenen Gelder eigentlich genußreicher verlieren könnten. Ich habe das Zutrauen zu Reinhardt, daß er sich in einer solchen Situation kurz entschlossen hat, dem Publikum, das ihm nicht entgegenkommt, so weit entgegenzukommen, wie es das von ihm verlangt, und wie es ihm irgend möglich ist. Genau so hat sich Brahm gezwungen gesehen, nach einer Reihe von epochalen Leistungen, nach den ‚Gespenstern' und ‚Michael Kramer' und wieviel gleichwertigen Vorgängern, für Anfang Dezember Richard Skowronnek, den Erhalter des Lustspielhauses, und für Silvester die Herren Flers und Caillavet, die Erhalter des Trianontheaters, vorzubereiten. Es wäre bis zur Lächerlichkeit töricht und ungerecht, Reinhardt und Brahm einen Vorwurf zu machen. Ist es nicht besser, daß sie auf diese Weise am Leben und damit in der Lage bleiben, Hauptmann und Ibsen, Shakespeare und Shaw für uns zu beleben, als daß sie bei ihren vier Dichtern verhungern und auf diese Weise uns dem künstlerischen Hungertode überliefern? Beschämend ist dabei nichts als die Tatsache, daß eine Stadt, die über zwei Millionen Einwohner und täglich an die achtzigtausend Fremde verbraucht, nicht mehr an jedem Abend zweitausend Menschen für ernste Theaterkunst aufzubringen vermag.

Digitized by Google

Erde/ von Willi Handl

Wer heutzutage ‚Schönherr' ſagt, dem wird ‚Anzengruber' geantwortet werden; darauf kann man wetten. Die Freude, literarhiſtoriſche Analogien zu finden, lebt ſich an dieſem allzu billigen Vergleich wieder einmal befriedigt aus. Nach einem feſten Urteil tappend, greifen ſie hinter ſich, erwiſchen Anzengruber und haben nun ihren Halt. Koſtüm und Mundart ſind ähnlich, die Schauplätze könnte man vertauſchen, alſo haben die beiden Dichter ein für allemal dicht hintereinander zu ſtehen: der eine ſo, daß er hübſch in den Schatten des andern kommt. Und wirklich: irgendwo habe ich, wenn mich nicht alles täuſcht, das Wort Epigone geleſen.

Soll ich es grob herausſagen? Das iſt ein Unſinn! Anzengruber kann gar keinen Epigonen haben, ſeine Form iſt zu locker, ſeine Technik zu abrupt. Sie könnte niemand verführen, dieſelben Wege zu gehen, jeder müßte da in die Irre geraten, im dramatiſch Unmöglichen enden. Nur wer ſo ganz in ſeinen Gedanken lebt, ſeine Welt von nirgendher als aus dem eigenen übervollen Gefühl heraufholt, kann ſich geſtatten, ſie ſo ſtückweis zu geben, wie Anzengruber. Bei ihm geht die Szene langſam und bedächtig vorwärts, um gelegentlich einmal in krampfhaft angeſtrengte Bewegung zu kommen. Um Tatſächliches, um die reinliche Abſchrift von Wirklichkeiten kümmert er ſich nie. Seine ſchaffende Kraft war ſo reich, daß er ſich eine ganze ländliche Welt, wie ſie nie exiſtiert hat, erfinden und ſie dann mit der überzeugendſten Wahrhaftigkeit ausgeſtalten konnte. Ich möchte das von irgend einem Epigonen verſucht ſehen! Von ſeinem ſelbſtherrlichen eingebornen Realismus aus Ueberfülle innern Lebens, der eine wunderbare Form dichteriſcher Autoſuggeſtion darſtellt, iſt Schönherrs Art weit entfernt. Sein Realismus iſt nicht freigewählte Erfindung, ſondern überzeugte Sachlichkeit. Seine Welt beſteht, auch außerhalb aller Dichtung. Und aus ihrer Enge und Härte, aus ihrer Tiefe und Gewalt wächſt dem Dichter nun ſein beſonderes Gefühl von den menſchlichen Dingen, ſeine Anſchauung vom ganzen großen Leben. Bei Anzengruber iſt es gerade umgekehrt: die weiten und harmoniſchen Bewegungen ſeiner Seele, für die er um ſich her kein Gleichnis findet, werfen ſich willkürlich in bäuerliches Gewand, wie er es eben poetiſch findet. Das Dorf iſt ihm ein Schauplatz, wie ein andrer, da ſpielen ſich Ereigniſſe von allgemeinſter Menſchlichkeit ab: Kampf der Liebe und Kampf des Gewiſſens. Um innern Beſitz, um Güter der Seele geht es. Ein Drama ‚Erde' wäre nach Titel und Inhalt bei Anzengruber ganz unmöglich geweſen.

Umſomehr entſpricht es der ureigenſten Art von Karl Schönherr. Alles, was er hat und was er iſt, gibt ihm ſeine Natur, ſein Land, ſeine Erde. Dort holt er die Menſchen, dort ſieht er die Vorgänge, der Wind weht ihm von dortber und keine andre Sonne, als gerade jene dort, darf ihm durch die Fenſter ſcheinen. Dort wächſt ſeine verdüſterte Romantik und

Digitized by Google

sein kurz angebundener Humor, sein wortkarger Symbolismus. Seine Echtheit hat ihr Zuhause, schwärmt nicht im Unendlichen herum. Anzengruber ist, in seiner besten Zeit, aufgeklärter Pantheist, Schönherr ist guter germanischer Heide mit gelegentlichen Anfällen von christlicher Neurasthenie. Was Kraft und Leben hat, bewundert er, und spricht ihm das Recht zu, alles andre in sich zu fressen, unter sich zu zermalmen. Aber auf der andern Seite steht er auch wieder mit seinem großen Mitleid und weint. Daher kommt die schöne Gerechtigkeit in seinen Dramen, das unerschütterliche moralische Gleichgewicht, das manchmal wie Grausamkeit und manchmal wie tiefste Güte aussieht. Daher aber auch gelegentlich das nervöse Ausfahren, die unsichern und unreinen Töne. Wo er aus ruhiger Anschauung gestaltet, sozusagen seine Erde zu seinen Menschen formt, da gelingt ihm alles wunderbar. Dieser alte Grutz steht für sich selbst und beweist sich selbst. Er braucht sich mit keinem einzigen Wort zu erklären. Er lebt, wie er muß, und indem man ihn leben sieht, weiß man schon, wer er ist. Sein symbolischer Wert muß nicht gar zu hoch angeschlagen werden; es ist überflüssig, an Zola zu denken, der doch immer ein wenig philosophieren muß, wenn er künstlerisch wirken will. Hier wird nicht philosophiert. Ein alter Bauer ist da, von einer unerhörten Zähigkeit, die jede Lust und jeden Trotz ringsum höhnisch überdauert. Er bedeutet nichts, als sich selbst; aber weil er gar so echt und stark und über alles einzelne Leben hinaus lebendig ist, sieht es aus, als hätte er etwas von der Schwere und Erdigkeit des ganzen Bauerntums in sich. Ganz absichtslos dehnen sich die Umrisse der Figur und gewinnen symbolische Weite. Es ist der sehr einfache und schweigsame Symbolismus einer gestaltenden Kraft, die sich nicht anders als bedeutsam ausgeben kann. Neben dieser völlig naiven Bildnerei, die immer über die erste Absicht hinaus wirkt, geht dann der bewußte Wille zum Symbolischen. Der bringt künstlich geschärfte Gegensätze, angedichtete Tiefe, Erklärungen in klug gesetzten Worten. Er bringt die Töne, die unrein klingen. Seine Schöpfung ist der junge Knecht mit dem ganz unbäurischen Tirili — als Verkörperung der luftigen unsachlichen Schwärmerei und als symbolischer Gegensatz zum ewig Irdischen des alten Bauern gedacht. Und die paar Sätze der Mena, die nicht mehr den Aufschrei einer großen Leidenschaft, sondern ein klar entworfenes Lebensprogramm geben, kommen auch aus diesem bewußten Ueberschauen und Durchschauen seiner Menschen, aus dem ungeduldigen Willen, bedeutend zu sein. An solchen Stellen verliert der Dichter den ruhigen Takt, und eine seltsame Art von ungeschlacht literarischem Pathos kommt in seine sonst so nüchterne Rede. Es ist, als machte ihn der Gedanke, mehr geben zu sollen, als das streng Sachliche, gleich nervös und unruhig; und als könnte er doch nicht von diesem Gedanken los. Ein Realist — mit romantischen Zwangsvorstellungen. Ein Dichter, mehr stark als groß; aber mit einer heiligen Sehnsucht nach Größe. Und wenn diese Sehnsucht auch den Ton nicht immer finden kann, der unfehlbar überzeugt, so ist ihr Kampf um den

Digitized by Google

gleichwertigen Ausdruck doch von rührender Schönheit. Darum bleibt dieſes Drama auch an ſeinen ſchwächern Stellen ſo wunderbar ſtark an Wirkung.

Im Hebbeltheater wurde ein tüchtiges Bauernſtück tüchtig heruntergeſpielt. Daß Guido Herzfeld ſich keine Mühe gab, in den Grutzenbauer irgend eine äußere Symbolik hineinzuſpielen, rechne ich ihm als Vorzug an. Sein Ton iſt weich und breit und bequemt ſich nicht gern zu der bosshaften Schärfe, die hier oft gebraucht wird. Um ſo williger findet er ſich dann in jede Wendung von Humor, ſo daß die Figur, was ſie an Kraft und Eindringlichkeit verlieren muß, an lebendiger Wärme gewinnt. Wie die Rollen dieſes Dramas ganz real angefaßt und doch in der Tiefe durchleuchtet werden können, das zeigte Maria Mayer mit ihrer prachtvollen, ganz ſchlicht hingezeichneten und ſeltſam verinnerlichten Trine. Schade, daß Frau Bertens in ihrer Darſtellung der Mena gerade das Gegenteil zeigte. Das gewaltſame Anhäufen roher und gemeiner Züge, das ſie für unerläßlich zu halten ſchien, beweiſt nur, wie ſehr dieſe Art von Schauſpielerei den wahren Sinn des Stückes mißverſteht, der im Bereich ſeines eigenen Lebens nichts Rohes und nichts Gemeines kennt.

Der alte Bankier/ von Peter Altenberg

Als die ſogenannten Freunde, die immer die ‚eigentlichen Feinde' ſind, ſchon weil ſie es genauer als die Fernerſtehenden wiſſen, wie man verletzen und kränken kann, als alſo die ſogenannten Freunde dem alten, reichen Bankier Porges es vorhielten, daß er als Siebzigjähriger dieſe wunderſchöne Freundin aushalte, gleichſam für die andern, da erwiderte er: „Sie kann mich in keiner Weiſe betrügen. Es macht mich ununterbrochen glücklich, dieſer zarten Perſon ihren Lebensweg zu ebnen, zu erleichtern; ferner betrügt ſie mich nicht in den wunderbaren Stunden, da ſie die Gnade hat, mir ihre heilige Pracht zu ſchenken. Außerdem iſt ſie mir unbedingt dankbar für das, was ich für ſie tue. Denn ich habe es ihr plauſibel gemacht, wie wenig die andern für ſie täten, die angeblich vor Liebe zu ihr vergeben! Habe ich, meine Herren, mehr Anſprüche, als mir von Schickſals Gnaden gebühren?! Das hat kein Menſch auf Erden! Ich habe für mein Geld und für mein Herz, was mir gebührt! Ich könnte die ſüße Jugendliche natürlich zu manchem zwingen. Aber an wem ginge es innerlich aus?! An mir! Nur aus freier Verfügung, aus innerm Wohlwollen, aus Herzens-Dankbarkeit ſoll eine Frau uns ſchonen vor Seelenleid! Ein ſtummer, trauriger Blick treffe ſie und mache ſie zagbaft! Wir ſollen keine andern Waffen haben! Selbſt ein Greis kann einen traurigen Blick haben. Wenn ſie dieſen mit einem verlegen-höhniſchen Lächeln quittiert, iſt er verloren, gleich den Jungen, Kräftigen! Wir haben, alt oder jung, nur eine Waffe gegen dieſes Reptilchen ‚Weib': Nobleſſe, Ernſt, Würde und Entſagungsfähigkeit!"

So ſprach der alte Bankier Porges, und ſeine ‚ſogenannten warnenden Freunde' verſtummten und erbleichten.

Digitized by Google

Berliner Schauſpielkunſt/ von Julius Bab

(Schluß)

Dieſe ſpezifiſch berliniſchen Schauſpieler ſtanden an weithin ſichtbarer Stelle, ſolange die berliner Poſſe, das alte gute Volksſtück lebte; denn das war eine Literatur aus dem Kern berliniſchen Lebens heraus und ſtellte jedesmal die Hauptſtärke des märkiſchen Weltſtädters in den Mittelpunkt: den geſunden Menſchenverſtand, die klare, durch keine Phraſen beirrbare Sachlichkeit, den ſchlagfertigen Witz in allen Lebenslagen, ein ſpottluſtiges und im Grunde doch gutmütiges Selbſtgefühl. Und nun gab es Geſtalten, in denen der Darſteller in dieſer gemütvollen Tüchtigkeit, dieſer pfiffigen Bürgertugend ſchwelgen konnte. Oder ſolche, wo er mit ſeinem überlegenen berliner Witz die dummen und verlogenen Kerle durchſcheinen konnte, wo er innerhalb ſeiner Rolle an weltunkundigen Dümmlingen, an Renommiſten und Protzen, an Fatzkes aller Art ſeine rationaliſtiſche Kritik üben konnte. Und ſchließlich gab es die Krone des Berlinertums: den ſcheindummen Schlauberger, den heimlich tüchtigen Schwadroneur, den kernſoliden Polterer. Als Nante, als pfiffiger Luftikus, als rechtbaberiſcher Großmogul gab ſich alles, was der Berliner verlachte, und alles, was er liebte, zugleich: in einer komiſchen Schale ein tüchtiger Kern. An dieſen Rollen iſt eine ganze Dynaſtie von urberliniſchen Volksdarſtellern erwachſen, die ſogenannten Komiker, deren Anſehen ſich vererbte: von Fritz Beckmann, dem Schöpfer des Nante, auf Carl Helmerding, deſſen grotesk würdiges Bullbeißergeſicht in ſeiner ſchöpferiſchen Energie mit Fug eine ‚Karikatur des Zeus von Otricoli' heißen konnte, auf Oscar Blencke, auf Helmerdings Nebenbubler Emil Thomas und zuletzt auf Georg Engels, den Schöpfer des Hauptmannſchen Crampton, mit dem dieſe Kunſt ſo energiſch ihre ‚literariſche Befähigung' erwies. Nun freilich ſcheint dies Geſchlecht im Ausſterben: iſt doch auch die berliner Poſſe mit dem Zurücktreten des gemütvoll behaglichen Kleinbürgertums untergegangen. An ihrer Stelle herrſcht jetzt die weltſtädtiſche Revue, und ihre Hauptſtätte, das Metropoltheater, hat kaum noch lokales Gepräge: ſein bedeutendſter Künſtler, der geniale Joſeph Giampietro, iſt ein Stock-Wiener, und nur die kleine, feſte Beweglichkeit Guido Thielſchers hat dort noch etwas berliner Blut, in ihrer trockenen Draſtik, ihrer grotesk gemütvollen Selbſtverſpottung.

Indeſſen, wenn das Berlinertum mit dem Schwinden des Handwerker- und Kleinbürgertums auch ſicher an Gemütlichkeit verlor: es iſt nicht ausgeſtorben. Es hat in der kapitaliſtiſchen Welt der Unternehmer, Angeſtellten und Arbeiter neue, ſchärfere Formen gewonnen, aber es lebt noch. Und da das neue berliner Volksſtück, das die geborenen Darſteller dieſer Menſchen ſammelt und hervorbebt, nicht da iſt, ſo muß man die einzelnen Träger dieſer Art an unſern Kunſttheatern aufſuchen. Da findet ſich denn zunächſt der wohlgelittenſte Komiker der Reinhardt-Bühnen: Hans Waßmann,

Digitized by Google

ein Urberliner. Wie er mit dem ſanften Fall ſeiner knarrenden Krächzſtimme und dem naivfragenden Aufſchlag ſeiner waſſerblauen Augen die ſanfte Vertrottlung ſchwach begabter, aber häufig ſtark ſelbſtbewußter Erdenſöhne dem Gelächter preisgibt: das zeichnet ihn entſchieden als einen Sproſſen aus der Dynaſtie der Ranteſchöpfer. Freilich, ob ſeine Kraft in die Tiefen langt, ob ſie ſich zur Bemeiſterung des ernſten Lebens, das hinter all dieſen komiſchen Formen liegt, entwickeln wird, iſt mir nicht gewiß. Sein berühmter Baron (in Gorkis ‚Nachtaſyl') iſt mir, zum Beiſpiel, ganz ausgelöſcht, weil ich nach Waßmanns gemütvoller Drolligkeit Giampietros wahrhaft dämoniſche Melancholie dieſe Rolle erfüllen und aus ganz andern Tiefen heben ſah. Waßmann gibt einſtweilen nur die komiſche Schale der mit berliner Augen geſehenen Menſchen. Aber die berliner Menſchendarſtellung führt noch zu höhern Formen. Auf halbem Wege trifft man die noch längſt nicht voll entwickelte, aber ziemlich merkwürdige Begabung von Richard Leopold. Bei ihm hat berliner Luft auf jüdiſches Blut gewirkt — und das bedeutet jedesmal eine gewiſſe Vergeiſtigung und Zuſpitzung der in Rede ſtehenden Phänomene. Die Karikatur dummer, verworrener oder verdorbener Geſchöpfe erhält bei ihm einen Zug ins übernaturaliſtiſch Groteske, ſeine krampfig ungelenke Naivität zittert an der Schwelle des Tragiſchen und birgt vielleicht das ſeeliſch-körperliche Material für etwas ſehr Seltenes: einen richtigen Tragikomiker. Und weiter führt der Weg zu Harry Walden. Berlins beliebteſter Bonvivant iſt wirklich ein Berliner von Geburt und von Art. In ſeiner Kunſt erſcheint er mir durchaus als ein veredelter und vertiefter Waßmann: die Art, wie er gutmütige Dümmlinge dem Gelächter preisgibt, iſt nur eine Note zarter und liebenswürdiger gefaßt, nicht aber im Kern anders als die Waßmanns, und der Witz, mit dem er als überlegener Plauderer die Torheit der andern trifft, iſt, trotz ſeiner eleganten pariſer Politur, echt berliner Gut. Das ſchien mir bislang Waldens perſönlichſte Note. (Neuerdings freilich iſt ſein Talent, unter der Leitung Max Reinhardts, in eine ganz neue Phaſe der Entwicklung getreten, die, nach den hervorragenden Qualitäten ſeines kürzlich geſchaffenen Clavigo zu urteilen, uns noch große Ueberraſchungen beſcheren wird.) Noch eine Stufe tiefer in den Ernſt des Berlinertums hinein, und wir halten bei Paul Otto; auch dieſer Künſtler, der erſt in letzter Zeit ſtärker hervorgetreten iſt, ſcheint im mehr als äußern Sinne Berliner zu ſein. Die Art, wie er die unwiderſtehliche Nonchalance der Sbawſchen Plauderer gibt, wie er unter liebenswürdigem Lächeln die Bosheiten und Verlogenheiten der geſellſchaftlichen Konvention mit ſeinen ſcheinbar phlegmatiſchen Paradoxen ans Licht holt, mag ſich als eine Verſchärfung und Intellektualiſierung der Waldenſchen Plauderart präſentieren. Aber es ſteckt eine geiſtige Energie, eine kritiſche Schärfe hinter der leichteleganten Art dieſes jungen Mannes, die Walden doch fremd iſt. Hier zeigt ſich der kulturgeſchichtliche große Kern des berliniſchen Weſens: Preußentum. Otto ſpielt preußiſche Bureaukraten mit der brutalen Schärfe, aber auch mit der

Digitized by Google

tadellosen Haltung, der klaren, intelligenten Wegsicherheit, die diesem vielgeschmähten Menschenschlag seine geschichtliche Bedeutung gibt. Er hat dann in der heisern Energie seines Tons und der disziplinierten Straffheit seiner Bewegungen ein Etwas, das uns den Punkt fühlen läßt, wo die korrekte Vernünftigkeit Größe, die nüchterne Sachlichkeit Heroismus wird. Und von hier aus endlich erscheint es möglich, auch der Tatsache eine innere Bedeutsamkeit abzugewinnen, daß einer der größten heute in Berlin wirkenden Menschendarsteller geborener Berliner ist: Oscar Sauer. Vielleicht mußte man doch Berliner sein, um die besinnungslose Schneidigkeit des Amtsvorstehers Wehrhahn, den blinden Vernunftglauben eines Gregers Werle, die hilflose Korrektheit eines Manders so nachzufühlen. Aber freilich, Oscar Sauer besitzt die größere Macht, ohne die alle Vernunft und Rührigkeit nicht mehr zu uns spricht denn „tönendes Erz oder klingende Schelle". So ist bei ihm der ‚gesunde', sachlich wägende Verstand aus dem witzigen Kritiker der Dummen und Sentimentalen der mit — wie gütigem! — Humor kritisierte geworden, kritisiert durch die tiefere Weisheit der Liebe. Bei Oscar Sauer löst sich, wie wohl auf jedem Höhepunkt der Kunst, das Nationale im Allmenschlichen; das Berlinertum hebt sich hier auf. Aber es leistet noch einmal sein Bestes, indem es dem Ueberwinder ein volles, ganz gerechtes Mitfühlen mit der zu überwindenden Beschränktheit leiht. Nur wer zu innerst den Geist des rationalistisch spitzigen und trockenen Berlinertums erfahren hat, kann es so tief von innen heraus, so unpolemisch schön überwinden. Von der Komik eines Waßmannschen Dorftrottels zu der ergreifenden Macht des Sauerschen Pastor Manders, dieses großen, gütigen, unwissentlich eitlen Kindes, ist freilich ein weiter Weg, aber er führt ohne Unterbrechung dahin und durchmißt die ganze Möglichkeit eines berlinischen Menschen.

Die gleiche Bahn beschreibt berlinisches Wesen auch in der weiblichen Schauspielkunst. Hohe Heroinen und liebliche Sentimentalen gibt die berliner Art freilich so wenig her, wie Weltdamen von stolzer Haltung. Aber robuste Lebenstüchtigkeit derbpfiffiger Weltkinder, sinnenstarke und arbeitsfrohe Weibgesundheit, das gibt es in Berlin. Und von solchem Schlage waren die berliner Soubretten, die dereinst an der Seite jener Komiker-Dynastie die berliner Posse beherrschten. Von der Gestaltungskraft dieses Geschlechts gibt noch heute Anna Schramm als komische Alte unsers Schauspielhauses einen starken Begriff; der Genre selbst aber hat wohl mit Anna Bäckers vor ein paar Jahren seine letzte Vertreterin verloren. Indessen, im Ensemble unsrer literarischen Bühnen lebt ihre Art fort: wir haben bei Brahm die schnippische Zungenfertigkeit und dralle Lebendigkeit der urberlinischen Paula Ederty und haben schon eine veredeltere Form in der kräftigen Kindlichkeit und hellen Keckheit von Gusti Becker, die sich, obschon Badenserin, gründlich einberlinert hat und nur leider (ans Schillertheater geheftet) nicht die rechte Pflege für ihr schönes Talent findet. Eine weitere Stufe berlinischen Weibtums bedeutet dann die Kunst Hedwig

Digitized by Google

Wangels, Reinhardts Utilité. In dem berühmt gewordenen Mut ihrer oft grotesk häßlichen Charaktermasken, in der rastlosen Rührigkeit, mit der sie vollkräftige Weibnaturen jeder Art von einer Shakespearischen Kupplerin bis zur Shawschen Kandida ergreift, und in der erdigen Sinnlichkeit, der fast männischen Lebenskraft, mit der sie all diese Gestalten erfüllt, steckt ebensoviel berlinische Art wie in ihren kleinen Untugenden und Schwächen, zumal in der Neigung, mit selbstzufriedenem Witz das charakteristisch Erfundene zu verschärfen und zu übertreiben. Aber doch ist von dieser rauben Natur nur noch ein Schritt, und wir halten bei Else Lehmann und sind wieder auf dem Punkte, wo sich berlinische Sonderart in höchste, stärkste Menschlichkeit löst.

Es ist wahr, und auch unsre Musterung des schauspielerischen Bestandes bestätigt es: Berlin ist in erster Linie ein großer Sammelort fremder Kräfte, der höchst notwendige und segensreiche Ort ihres Zusammenströmens, Ineinandergreifens und Auswirkens. Aber Berlin ist und bleibt dabei doch auch der Ort einer norddeutschen Rasse, die mit ihrer zähen Energie, ihrer unbestechlichen Intelligenz dies ganze Gewebe fremden Lebens zusammenhält und selbst sich Kraft und Verstand unablässig vom mannigfach Durchströmenden befruchten läßt. Und obwohl dieser märkisch-weltstädtische Schlag wenig hingebende Weichheit und schwungleihende Phantasie besitzt, wird ihm durch einige starkblütige Kinder zuweilen doch schauspielerische Ausprägung zuteil. Und es kann nicht schlecht stehen um Menschen, die einer Veredelung fähig sind, wie sie Oscar Sauer und Else Lehmann darstellen.

Wiener Kammerabende / von Alfred Polgar

Ein neues Theaterunternehmen, das im Josefssaal auf einer sehr adrett hergerichteten, mit einem grünen Plüschvorhang versehenen Bühne alles, was gut, teuer, köstlich, apart und literarisch hochkarätig ist, den Wienern — die bekanntlich die Operette schon bis da her haben und Kunst-schnaufend nach Kammerspielen lechzen — vorführen will. Direktor ist Herr Franz Gstettner. Ihm ist auch (laut Theaterzettel) die ‚dramaturgische Durchführung des Abends' anvertraut. Dekorationen und Interieurs stammen ‚aus den eigenen Ateliers und Kunstwerkstätten'. Zunächst war ‚Strindberg-Abend'. Ein ‚Bahr-Abend' wird folgen. Ein ‚Wied-Abend' ist angekündigt. Es begann mit einem Vortrag: ‚Strindberg, seine Persönlichkeit und seine Werke', gehalten von Oskar Maurus Fontana. Man hörte — soweit der leise und aufgeregt sprechende Vorleser verständlich war — einen netten Essay über Strindberg: nicht arm an guten Bemerkungen, bescheiden in der Diktion, prägnant im Ausdruck und ehrlich bemüht, in knappe Worte Wesentliches zu fassen. Ein Vergnügen bereitete das lange, gelispelte Feuilleton

Digitized by Google

gleichwohl nicht. Feuilletons zu lesen, ist schon unter Umständen eine ziemlich starke Zumutung, sie vorlesen zu hören, eine noch weit stärkere (sie zu schreiben, allerdings die stärkste).

Es folgte, zum ersten Mal, ‚Scheiterhaufen', ein Kammerspiel in drei Akten von August Strindberg. Ein superlativisches Strindberg-Stück. Vom Hexenkessel eines Familienlebens wird der Deckel gehoben: es brodelt von Haß, Verbrechen, Niedertracht, es dampft von allen Schändlichkeiten, die in der Beziehung zwischen Mann und Weib frei werden, es stinkt von jahrzehntelang gesammeltem, faulendem Bodensatz gezwungenen Beieinanderseins. Abrechnung. Man meuchelt einander. Man präsentiert der Dame des Hauses Schuldkonti, die sie schließlich nur mit einem Sturz aus dem Fenster tilgen kann. Der Vater starb mit Flüchen im Herzen. Die Kinder sind ein degeneriertes, vom Haß (der zwischen den Eltern schwebte) verseuchtes Geschlecht. Dabei aber immerhin Kinder, das heißt: Jugend, mit einer instinktiven Sehnsucht nach Reinlichkeit und Reinigung, mit Träumen und Gerechtigkeits-Fanatismen. Ein brutaler Schwiegersohn ist auch da, der die Tochter nur nahm, weil die Mutter ihn für sich, nahe bei sich, wollte. Geiz, Habgier, Bosheit, Neid, all die kleinen Aasvögel fliegen auf, die immer schwarz und krächzend über die Strindberg-Szene flattern, wenn tote und längst verwesende Liebe die Atmosphäre mit bösen Miasmen füllt. Es ist ein Charakteristisches der Strindberg-Dramen, daß ihre Tragik zu den grellsten Formen, zu den schmerzlichst-gellenden Tönen in ihren kleinlichsten Ausläufern, in den nüchtern-prosaischen Werkeltagsverhältnissen gelangt. Strindberg-Dramen zeigen das zentral lagernde Gift — in der Beziehung zwischen Mann und Weib — immer bis in die oberflächlichst laufenden Verästelungen dieser Beziehung vorgekrochen. Der so tief im sexuellen Mysterium wurzelnde Ekeljammer, das Leiden an der Frau wütet bei Strindberg am heftigsten etwa: in Fragen des Essens, des Wirtschaftsbudgets, in geringfügigen Details einer Häuslichkeit, in winzigen Sekkaturen, in Miniaturbosheiten des Beieinanderseins. (Und ich möchte gleich hier bemerken, daß Strindberg-Dramen von der Darstellung so oft hart an die Grenzen der Lächerlichkeit herangespielt werden, weil es fast ein Uebermaß von darstellerischem Takt und Können fordert, solche tragische Kleinlichkeiten mit einem anklägerischen Pathos zu erörtern, das ihre ganze tiefe Symptomatik ahnen läßt und doch hierbei nie vergißt, daß es sich eben um nüchternste Alltäglichkeiten handelt, die nur einen Alltagston vertragen.) Gewissermaßen: die Strindberg-Menschen haben neben ihrer Todeswunde immer noch, als eine letzte Konsequenz derselben: Zahnweh; das sie und uns eigentlich mehr peinigt als die letale Krankheit.

‚Scheiterhaufen' ist in jener Hinsicht eines der krassesten Strindberg-Stücke. Die Kinder sind ‚nicht ausgewachsen', weil sie nicht genug zu essen bekamen; der Sohn trinkt, um sich warm zu machen, weil die Mutter mit dem Brennholz knausert und das Wirtschaftsgeld stiehlt. Dem alten Dienstmädchen verweigert der Geiz der Hausfrau ein Bett. Ein Sumpf von Häß-

Digitized by Google

lichkeiten und Giftigkeiten ſteht um die Perſonen des Dramas, und wenn ſchließlich das ganze verpeſtete ‚unheilbare' Milieu in Flammen aufgeht, hat man die Empfindung einer echten und rechten Katharſis. Bewundernswert in ihrer Raubtierſtärke, in ihrer zermalmenden Scharfjädnigkeit iſt auch in dieſem Strindberg-Stück: die Sprache. Jedes Wort ein Biß, ein Prankenhieb. Und ein Aufbrechen von Wunden, ein Schmerzensruf, eine Grimaſſe der Verzweiflung die ſtete Antwort. Erſt zum Schluß klingen ſanftere Töne auf. Während Feuer und Rauch die Stube füllen, halten Schweſter und Bruder, die das Leben um ihr Beſtes betrog, innig einander umſchlungen und ſchwärmen in halb viſionärer Verzückung von den ſeligen Erwartungen der Kindheit. Wie immer zum letzten Ende fliegt auch in dieſer Strindberg-Komödie über einen chaotiſchen Trümmerhaufen von Menſchenglück und -Traum ein mondlich-milder Strahl des Verſtehens und Verzeihens, und mit einer ſo ſanften wie reſignierten Handbewegung weiſt der Dichter alle Schuld von ſeinen Menſchen ab, einer höhern, nicht zu begreifenden, nicht zu faſſenden böſen Macht zu.

An der Darſtellung dieſes wurmigen, zerfallenden Mikrokosmus wären wohl auch größere und beſſer geſchulte Kräfte geſcheitert als jene, die Herr Gſtettner ins Treffen zu führen hatte. Immerhin und eben deshalb gelang ſeiner Regie und ſeinen jungen Künſtlern die Stimmung der Troſtloſigkeit recht gut. Wenn man aber bedenkt, einſieht, würdigt, wenn man fernerhin gelten läßt, erwägt und in Betracht zieht, war es ſogar ein ganz reſpektabler Anfang der neuen Kammerabende, dieſe Aufführung des ‚Scheiterhaufen'. Zulängliches wechſelte gern und häufig mit Unzulänglichem. Es gab Augenblicke, in denen Begabung ſich klar offenbarte, und andere voll triſteſter Unbeholfenheit. In der Bangigkeit des erſten Mals waren die jungen Leute wie geſtörte Nachtwandler: kuragiert genug, auf riskanteſten Pfaden zu gehen, und ſtets im Begriff, herabzuplumpſen (was gelegentlich auch geſchah); ganz ſicher in ihrem Wollen und ganz unſicher in ihrem Können. Am unſympatiſchſten wirkte der gefrorene Jargon und die memorierte Gebärdenſprache der Theaterſchule. Am ſympatiſchſten das merkbare Verſtändnis, der bis zur Lächerlichkeit rückſichtsloſe Enthuſiasmus für das Werk, den alle Mitwirkenden verſpüren ließen. Man gewann gewiſſermaßen einen günſtigen literariſchen Eindruck von dieſer jugendlichen Mimengeſellſchaft (die ſich inzwiſchen bereits wieder aufgelöſt hat).

Schrei / von Edmund Harſt

Ich litt' das Schwerſte, litt' es gern um Dich —
Doch dieſes Eine könnt' ich niemals faſſen,
Daß Du mich ließeſt, mich in Qual allein,
Daß Deine Liebe könnte je erblaſſen,
Daß Du, o Du, mich jemals kannſt verlaſſen!

Digitized by Google

Rundschau

Der Brief an den Kaiser, den die Herren Ernst Hardt und Karl Schönherr am Abend des zehnten November 1908 gemeinsam hätten schreiben müssen.

Majestät, heute, am hundertneunundvierzigsten Geburtstag von Deutschlands größtem dramatischen Dichter, ist uns der Preis überreicht worden, den Eurer Majestät hochseliger Großvater, Wilhelm der Erste, für die beste dramatische Dichtung, die innerhalb eines bestimmten Zeitraums hervorgetreten ist, eingesetzt hat. Wir können ihn nicht annehmen; wir dürfen nicht. Die Entscheidung, die uns vor allem Volke ehren sollte, hat uns vor allem Volke gedemütigt. Der Kranz, den Eure Majestät uns zugeteilt hat, er schmückt uns nicht, er versengt uns die Stirn.

Wir sind nicht gesonnen, die Werke, in denen wir unser drängendes Gefühl sichtbar vor die Welt gestellt haben, die wir geformt haben in Tagen voll Verzückung und Nächten voll Qual, diese Werke, die den ehrenden Beifall Eurer Majestät gefunden haben, einer unedlen Scheinbescheidenheit zu opfern; wir wissen, daß sie des Lobes und der Liebe vieler Volksgenossen wert sind. Aber wir wissen auch, daß sie in Höhen bleiben, die andre weit unter sich gelassen haben; daß sie wie Lampen verblassen, wo andre ewigen Sternen gleich lodern.

Wir wissen, daß wir die Zweiten sind.

Und, die Ersten zu krönen, ist sicher der Wille Eurer Majestät.

Wir haben nicht die Absicht, Eure Majestät und Eurer Majestät Räte zu belehren. Wir verzichten deshalb darauf, die Gesichtspunkte zu ergründen, die für den Prüfungsausschuß zur Preisbestimmung maßgebend gewesen sind; die richtigen können es nicht gewesen sein, da sie ihn veranlaßt haben, Eurer Majestät die Namen und Werke derjenigen Männer vorzuenthalten, die, früher als wir und stärker als wir, das Wesen der Zeit in dramatischen Gebilden ausgeprägt haben.

Eure Majestät werden es verstehen, wenn wir Ringkämpfern und Rennpferden den Ruhm von Zufallssiegen überlassen: wir bitten, den uns zuerteilten Preis in die Hände Eurer Majestät zurücklegen zu dürfen, auf daß damit an dem Tage, da die deutsche Nation den großen Namen Friedrich Schillers anderthalb Jahrhunderte besitzt, das Schaffen derjenigen Dichter gekrönt werde, die allein unter den Heutigen würdig sind, seinesgleichen zu heißen; seinesgleichen mindestens in der Wucht des Weltgefühls und in der Weite der Entwürfe.

Harry Kahn

Moses

In fünf oder sechs mehr langweiligen als langen Akten rekapituliert Herr Victor Hahn die Geschichte des Volksbefreiers und Gottkünders Moses. Die Simplizität der Passionsspiele hat uns gelehrt, daß die schönen und heiligen Legenden der Bibel auch in unmittelbarer Verlebendigung — als Bilder zu gesprochenem Text — ihre Weihe wahren. So könnte man das Mose Passion auf dem Theater gelten lassen, wenn sich der Nachberichter begnügt hätte, die Bibelworte zu szenischen Abstufungen zu

Digitized by Google

ordnen. Herr Hahn begnügt sich nicht. Das Wort Mitleid und das Wort Ungeheuer fallen mit Paukenschlägen höchst unbiblisch und höchst lärmend in die Historie ein: dieser Moses von Hahns Gnaden koppelt soziale Messiasinstinkte aus dem zwanzigsten Jahrhundert mit Reminiszenzen an den Uebermenschen zusammen. Er ist zugleich Rationalist und entwundert die biblischen Wunder zur Trivialität. Die Kinder Israel durchziehen die Wüstenei einer schwatzhaften und gedankenleeren Rhetorik, in der nichts blüht zur Erheiterung als ein paar Stilblüten. Da übermannt sie die Verzweiflung. Dreimal fallen sie von ihrem Führer Moses ab, und nach dem dritten Male — dem Tanz um das goldne Kalb — senkt sich der resignierte Vorhang: Tragödie ist, wenns durch zehn Mal noch so fortgehen kann. Unfähig, aus des Moses Seele sich ein Drama zu angeln, griff Herr Hahn zu dem Theaterrequisit Unglückliche Liebe: der Sohn des Pharao und die Tochter Mose, die sich lieben, sterben an der Gegnerschaft ihrer Väter — als israelitisch-ägyptische Montagues und Capulets. Victor Hahns fingerfertige Handwerkerei, die mit dem ernsten Versuch Carl Hauptmanns nicht in Parallele gestellt werden darf, fand im hamburger Stadttheater sachentsprechende Wiedergabe. Reinhardt hat auf diesen selben Brettern ganz umsonst gastiert: seiner großen (und unter Umständen auch billigen) Linienführung zieht hier selbst ein intelligenter Regisseur wie Arthur Werlin noch immer die Flickschusterei zusammengestoppelter Requisiten vor. Herr Taeger trug, ein mißbrauchter Atlas, das wörterreiche Rundstück auf den Schultern. Die Hahnschen Phrasen flitzten über ihm wie Mückenschwarm, die flackernde Unruhe seiner Hände verriet Nervosität. Er scheuchte sie und reckte sich in einzelnen Momenten zu michelangelesker Hoheit und Herbheit. Um ihn zerrann die nichtige Schematik derer, die an den ihnen aufgedrängten Schemen verzweifeln mußten.

Leonhard Adelt

Von den münchner Hofbühnen

Ihre Majestät, die Pest, reist im ‚Schwarzen Kavalier' inkognito unter dem Namen eines einfachen Grafen, des schwarzen Kavaliers. Es ist zur Zeit des dreißigjährigen Krieges: eine bäuerische Hochzeit. Da erscheinen der Herr Graf im bekränzten Saal, tanzen unerkannt mit der bleichen, von Gewissensängsten gepeinigten Braut, der Schulmeister, ein halb närrisch Verzweifelter, schlägt vom Podium her den Takt mit dem geschwungenen Fiedelbogen. Der Herr Graf sind ganz in Schwarz gekleidet und haben, mit Verlaub zu sagen, einen ausgemergelten und richtig grinsenden Totenschädel. Es ist ein lebendes Bild, nach einem alten Totentanz gestellt. Die Totentänze sind Schwarz-Weißkunst, das lebende Bild danach ist farbige, bewegliche Plastik in Menschenfleisch oder, kürzer gesagt: ein Unsinn. Sollte Heinrich Lilienfein, der Verfasser dieses dreiaktigen ‚deutschen Spiels' vom schwarzen Kavalier, nicht gemerkt haben, daß sich an dem, was dort dem Griffel des Künstlers erlaubt war, hier im Kreise der von lebendigen Leibern gleichsam aufgesogenen Dichtung nur eine symbolisierende Phantasie von spezifisch sudermännischer Artung entzünden konnte? Daß man, wenn man den Tod leibhaftig auf die Bühne bringt und einem lebendigen Schauspieler zumutet, seine Waden abzulegen und mit den Knochen zu rasseln, ebensogut die Liebe, den Haß oder sonst welche Kräfte der menschlichen Seele könnte auftreten lassen, so daß das Drama sich in einem liebenswürdigen

Digitized by Google

allegoriſchen Geiſterſalon zwiſchen geſchminkten Schatten und wallend gewandeten Puppen abſpielen würde? Lilienfein will mit der Geſtalt ſeines ſchwarzen Kavaliers Grauen hervorrufen: ein echter Dilettantenkalkül, der das abſtrakt errechnet, was blos durch Einbeziehung alles Inkommenſurabeln und Unwägbaren, das mit dem Wirklichen verknüpft iſt, annähernd vorgeſtellt werden kann: ſtatt einer wirklichen Bühne mit wirklichen Schauſpielern ſieht er ein imaginäres Theater, deſſen Möglichkeiten, in das Tatſächliche einer Aufführung überſetzt, die ganze Lächerlichkeit ſeiner blaß äſthetiſchen Phantaſie erweiſen. Ihn lockte offenbar nichts als der balladeske Kontraſt: Hochzeit und Tod, der mit einigen raſch anſchießenden Vorſtellungen wie Landſtörzer, Kriegsgeſindel, Brände von Dörfern, Hunger und drohende Seuchen etwas wie eine Atmoſphäre ergab. Mit Hilfe einiger Erinnerungen aus Grimmelshauſen wird ohne viel Nachdenklichkeit herausgeklaubt, was irgend an Bewegung in dieſer Atmoſphäre ſteckt, wird dann flüchtig, eins mit den andern, verknüpft, gibt ſich redliche Mühe, uns durch einige künſtlich donnernde Kampfſituationen eine dramatiſche Handlung vorzutäuſchen, und gruppiert ſich ſchließlich unter dem Beifall des Dichters zu dem bildhaften Schlußtableau, um deſſentwillen es aufgeboten wurde. Die erſte Aufführung des Spiels im königlichen Reſidenztheater zu München, unter Kilians Regie, die ſparſam zuſammenhielt, was irgend an theatraliſchen Werten in den Längen und Breiten der endlos ſchwellenden Knittelreime geizig genug verſtreut lag, hatte die fatale Entſcheidung, ob auf die Wüſtheit der Zeit mehr mit handfeſten naturaliſtiſchen Mitteln oder auf die Lilienfeinſche Sentimentalität durch ‚romantiſchen Spielton' das Hauptgewicht zu legen ſei, nicht endgültig getroffen. Am auffälligſten zeigte ſich die Stilſchwankung im Spiel des Fräulein Rottmann, an der wir eine noch wenig disziplinierte, aber achtungswerte Darſtellerin großer, hart auffahrender oder ſtumm ſchwelender Leidenſchaften beſitzen. Sie gab eine wilde, gedemütvolle Landſtörzerin, mit dem ſichtlichen Bemühen, ſie menſchlich, roh, gewiſſermaßen unbeeinflußt von der ſentimentaliſierenden Süßheit des Dichters zu faſſen, war aber offenbar durch die Strenge der ſzeniſchen Vorſchriften immer wieder verurteilt, ihr ſprödes, nur in einer einzigen Tonlage ausgiebiges Organ zum Zwiſchern und ihren wenig beweglichen, ſtolzen Körper zum Tänzeln und Haſchen zu mißbrauchen.

Leo Greiner

Das Programmbuch des Künſtlertheaters hatte vor allem hingewieſen auf die Harmonie von Haus und Bühnenbild. Nun hat man die Inkonſequenz begangen, die Inſzenierung von ‚Was ihr wollt' und den ‚Deutſchen Kleinſtädtern', wie ſie das Künſtlertheater bot, auf die Bühne unſers reizend-altväteriſchen, prunkvollen Rokokotheaterchens, auf die Bühne des Reſidenztheaters, zu übertragen. Da hatte es immer geheißen: nur das Amphitheater gewährleiſte ein künſtleriſch einwandfreies Bühnenbild, die Reliefbühne des Künſtlertheaters ſei zugeſchnitten für den Rahmen des Hauſes — und tatſächlich waren am ganzen Künſtlertheater einzig die architektoniſchen Neuerungen lebensfähig. Nicht deutlicher hätten die Veranſtalter des berüchtigten Experimentes dartun können, wie wenig ernſt ſie ſelbſt ihre Prinzipien von der Einheitlichkeit ihrer Kunſt nehmen.

Digitized by Google

Kein beſſeres Symbolum der Fuchſiſchen Don Quixoterie hätten die Herren finden können als die ernſthaft ſchäbigen Türme, deren kahler Rationalismus das hübſche, buntzopfige Geſamtbild des Reſidenztheaters ſo albern zerriß.

Nun wäre es natürlich an ſich gänzlich gleichgültig, ob uns das Hofſchauſpiel zwei mittelmäßige oder zwei nicht mittelmäßige Aufführungen gibt. Ein ernſthafteres Geſicht aber gewinnt dieſe Verpflanzung dadurch, daß ſie den Intendanten gewillt zeigt, die Errungenſchaften der Thereſienhöhe dauernd auf den Max-Joſef-Platz zu übertragen. Herr von Speidel hat ſich von Anfang an als ein Mann erwieſen, der literariſchen Einflüſterungen ein geneigtes Ohr leiht. Es iſt um ſo bedauerlicher, daß ſich Leute bei ihm Gehör zu ſchaffen wußten, deren dramaturgiſche Einſicht wohl treudeutſche Geſinnung, aber keinerlei Kunſt gewährleiſtet.

Wie denn überhaupt die beratenden Stellen des Hofſchauſpiels in vielen entſcheidenden Fällen es von je an künſtleriſcher Einſicht haben mangeln laſſen. Da ſuchen wir zum Exempel eine Naive für unſer Hofſchauſpiel: Eliſabeth Schneider, die jetzt in Weimar die Hofbühne ziert, hat man hier aus kleinlichen Gründen ziehen laſſen, und auch Elſa Brünner, deren herzlichſt eindringliches, wundervoll beſeeltes Organ reiner erklang als ſonſt eine Stimme der münchner Schauſpielbühne, deren kubig herzhafter Georg im ‚Götz‘, deren jammervoll, ſelig und ſcheu verzitterndes Hannele zu dem Vollendetſten gehörte, was unſer Hoftheater ſeit Jahren geboten, hat man nicht zu halten gewußt. An Stelle dieſer beiden trat ein Fräulein Reubke, weizenblond-naiv und ausdruckslos hübſch, in jeder literariſchen Aufgabe unfehlbar verſagend, und ein Fräulein Wimmer, eine ebenſo unwahrſcheinlich hübſche, wie unwahrſcheinlich talentloſe Dame, die dadurch, daß ſie ſich Hofſchauſpielerin nennen darf, dieſen Titel wertlos macht. Wäre es nicht beſſer, wenn die Leitung des Hofſchauſpiels die etwas lächerliche und ſehr mühevolle Suche nach einer Naiven aufgeben und reumütig Elſa Brünner aus ihrer Muße zurückrufen wollte?

In der Oper haben wir jetzt wieder einmal einen ‚Fall‘; man kann ſagen: einen Fall Knote, man kann auch ſagen: einen Fall Mottl. Der Kontrakt Knotes iſt nämlich in einen Gaſtſpielvertrag umgewandelt worden, zu deutſch: München hat Knote entlaſſen. Unerquickliches Gerede knüpft ſich an dieſe Entlaſſung. Des allmächtigen Tenors Anmaßlichkeit und des allgewaltigen Muſikdirektors eigenſinnige Selbſtherrlichkeit ſind hart aufeinandergeplatzt. Kleinliche Krittelei des Dirigenten, Rührſzenen während der Proben, trutzige Paſſivität des Sängers, Gegentrutz des Dirigenten waren die Folgen. Ein Schreiben Mottls an Knote iſt publiziert worden, ein Schreiben, gewiß im Grunde nicht unberechtigt, aber ein wenig beckmeſſerhaft und durch imponderabile Nebenumſtände in eine dem Dirigenten höchſt unvorteilhafte Beleuchtung gerückt. Vor allem erhält Mottls Splitterrichterei durch die Milde, womit der geſtrenge Dirigent das Orcheſter den oft gerügten Schwächen unſrer Feſtſpiel-Iſolde und -Brünnhilde, des Fräulein Zdenka Faßbender, anzuſchmiegen pflegt, ein fatal zweideutiges Geſicht.

Alles in allem wird man freilich der Intendanz, die zwiſchen Dirigenten und Tenor zu wählen hatte, Recht geben müſſen. Aber ſie möge ſich geſagt ſein laſſen: den Knote iſt ſie los, der Knoten iſt geblieben. Denn neben dem Fall Knote, in dem Mottl

Digitized by Google

vielleicht Recht hat, gibt es einen Fall Faßbender, in dem er sicher Unrecht hat. Lion Feuchtwanger

Herodes und Mariamne

Aus dem berliner Theater, das zwei Jahre lang einem tragikomischen Verfall erbelltes Obdach sein mußte, haben die Herren Meinhard und Bernauer schnell eine Stätte anständiger Geistigkeit gemacht. Sie wagen das Erreichbare. Und jetzt ist ihnen, mit einer in den Wesensdingen guten und klugen Aufführung von Hebbels ‚Herodes und Mariamne', etwas gelungen, was schwer zu erreichen schien. Jeder, der kann, sehe sich diesen dramatischen Kampf zweier Willen an — diese Tragödie, die, äußerlich genommen, eine giftreiche Heidenverderbnis mit christlicher Trostandeutung ist. Das Publikum erkenne: müde, abgespannte Menschen, die abends Erholung suchen, werden nicht durch Trivialität, sondern durch scharfe Höhenluft gebeilt; auch nach zehnstündiger Arbeitszeit bedeuten Ibsen und Hebbel zuverlässigere Genesung, als Moser und Blumenthal. Das ist ein rein hygienischer Ratschlag. Befolgt man ihn, so werden die jungen Direktoren auf den ‚Veilchenfresser', den sie gewiß ungern genug aufführen, und auf ähnliche Barbareien bald verzichten können . . . In ‚Herodes und Mariamne' wird das Problem der Liebe in gefährliche Nadelspitzen gehetzt. König Herodes will, daß, wenn er stirbt, sein Weib Mariamne ihm in den Tod folge. Und da sie sich weigert, seinem drängenden Mißtrauen das zu schwören, wozu sie freiwillig doch entschlossen ist, so stellt der König sie „unters Schwert", umgibt sie, für den Fall seines Todes, mit heimlichen Henkern. Zweimal. Die das erste Mal noch Verzeihung bereit hatte, Mariamne, kann jetzt nicht weiter. Sich selbst zu opfern, wäre sie tausendmal fähig gewesen; geopfert zu werden, nicht zum zweiten Mal. „Du hast in mir die Menschheit geschändet." So zwingt sie den Lebenden, ein Dasein zu vernichten, das erst der Tote hatte enden wollen. Herodes heischte zuviel äußere Sicherheit und war innerer Dinge zu wenig sicher. Eifersucht und Mißtrauen — zwei Themata für deutige Menschen. (Bei Heinrich Mann wehrt ein Mensch den Verdacht der Eifersucht ab: „Ich bin doch nicht dein Feind!" . . . kulturelle Willensschwächungen . . .). Die Aufführung legte mit Recht alles Gewicht auf das Wort. Albert Heine, als Herodes, hielt sich rein und tief in Hebbels Regionen. Wille des Blutes und des Hirns wurde organisch und intensiv zur Bewegung improvisiert. Hier arbeitete ein Verstand so opferwillig, daß er zur Empfindung wurde. Nicht voll so hingegeben diente Irene Triesch der Dichtung. Konnte es nicht. Diese routinierte Kompromißkünstlerin bietet Ausdrucksformen ohne Durchseelung. Nur in allem, was der Sinnlichkeit nahelieget (was freilich viel ist), war ihre Mariamne vollkommen . . . Den Römer Titus (den Amerikaner des Stücks!) präzisierte Carl Clewing zu starrer Mac-Kinley-Maske. Und Alwine Wiecke war Provinz, zu tragen peinlich. Ferdinand Hardekopf

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

Der ſchwarze Kavalier

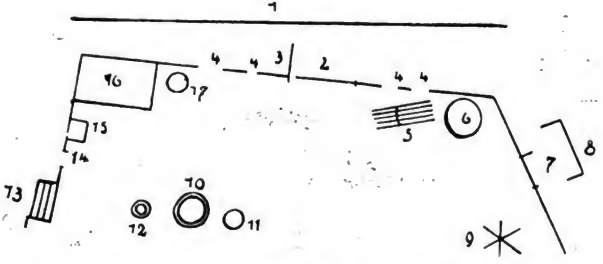
Ein deutſches Spiel in drei Akten von Heinrich Lilienfein
Verlag von Egon Fleiſchel & Co., Berlin
Regieplan nach der Aufführung am Schillertheater zu Berlin
Inſzenierung von Alfred Walter-Horſt
Dekoration aus der Werkſtatt des Schillertheaters
Bühnenvertrieb: Anſtalt für Aufführungsrecht dramatiſcher Werke, Charlottenburg

Perſonen

Hans vom Buſch, der Hauptmann — Georg Paeſchke. Melchior, Jörg, Laux, Uz, Musketiere — Leopold Thurner, Heinz Bernecker, Alfred Braun. Willy Eberhardt. Caspar Mieſenpäck, der Dorfſchultheiß — Emil Rameau. Eislein, Broſi, ſeine Kinder — Gertrud Gräbner, Conrad Wiene. Matthias Strohlein, der Pfarrer — Max Pategg. Baſtel, der Küſter — Ernſt Legal. Nella — Anna Feldhammer. Stoffel, Claus, Bauern — Waldemar Alfredo, Carl Stoppel. Bäuerinnen — Toni Giebel, Johanna Richter. Bauernburſche — Bernhard Kirchner. Musketiere — Paul Wiegand, Hans Wollny. Der ſchwarze Kavalier — Max Reimer. Bauernvolk, Kinder, Musketiere. Zeit: Dreißigjähriger Krieg, um 1635. Ort: Waldgebirge im ſüdlichen Mitteldeutſchland, Schlupfwinkel eines geflüchteten Dorfs.

Dekorationen

Erſter Akt

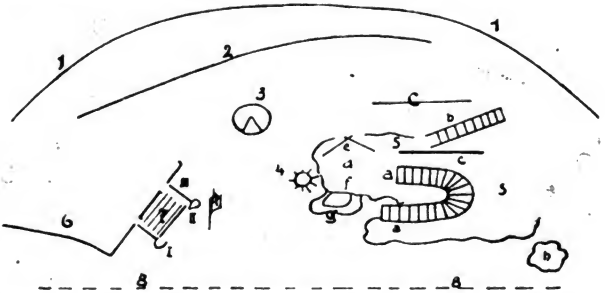


Niederer, finſterer, unſauberer Raum, halb Diele, halb Stall, in einem verfallenen Gehöft. Hinterſetzer: Thüringer Hügellandſchaft (1). Tür, nach innen gehend (2). Schmale Reiſigwand eines Vordaches (3). Einen halben Meter hohe und zwei Hände breite Mauerlinken (4). Heubündel (5). Altes Faß, auf welchem Zinnkrug und Becher ſtehen (6). Schräge Tür, zu einem Kellergelaß hinab führend (7). Hinterſetzer: dunkles Gemäuer (8). Mehrere zur Pyramide geſtellte Musketen (9). Großes Faß, auf welchem ſich Würfelbecher, Trinkbecher,

Digitized by Google

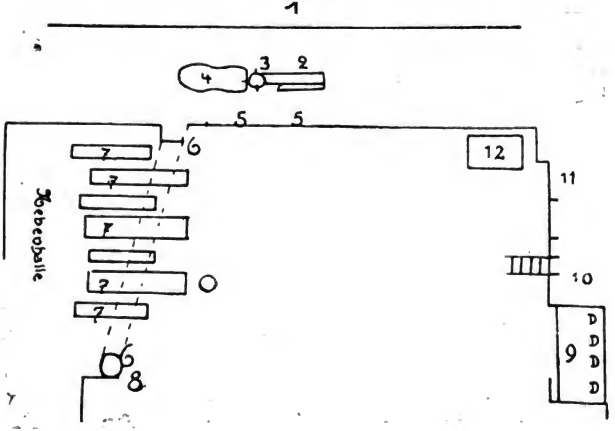
ein Stück Kreide und ein brennender Lichtstumpf befinden (10). Baumstumpf als Sitz (11). Kleinere Tonne als Sitz (12). Kammertür, zu welcher mehrere ausgetretene Stufen führen (13). Kleines, vergittertes Fenster in Mannshöhe (14). Vorspringender, praktikabler Mauerrest mit abgefallenen Ziegeln und Mörtelstücken (15). Verfallener Herd von Feldsteinen, mit Staub und abgefallenen Mauerteilen bedeckt (16). Baumstumpf als Sitz (17).

Zweiter Akt



Freier Platz vor dem Gehöft. Thüringer Landschaft. Rundprospekthimmel (1). Hintersetzer, tannenbewaldete Hügelreihe (2). Praktikables schmutziges Leinwandzelt, der Boden mit Stroh ausgelegt (3). Große plastische Fichte (4). Plastischer, praktikabler Felsaufbau (5): Aufstieg, gewunden (a), Abstieg nach hinten (unsichtbar) (b), gemalter Hintersetzer, Felswand (c), Felsplateau (d), nach hinter

Dritter Akt



Digitized by Google

von Geländer (e) eingefaßt, Quell (f), in ein Becken (g) fließend, das von Schlingpflanzen umwachsen ist. kleines Felsstück (h), über welches die von rechts Kommenden klettern müssen. Außenseite des Gehöfts (6). Kleiner Vorbau mit Strohdach (7), das von zwei Birkenstämmchen (I, II) gestützt wird. Schmale Reisigwand (III), den Vorbau hinten abschließend. Türe (n), ins Haus führend. Allgemeiner Auftritt hinter dem Hause. Baumsoffite (8).

Dritter Akt

Das Innere einer Scheune. Graues, verwittertes Holz. Ueber dem Scheunentor und über dem Querbalken zum Nebenraum links Laubguirlanden. Tannen- und Laubzweige an den Wänden.

Hintersetzer, Hügellandschaft (1). Niedere Felsstufe (2). Praktikable Fichte (3). Felsstück (4). Großes, breites Scheunentor (5). Quergebälk (6), die Decke der Nebenhalle stützend. Bänke und Tische (7), aus dem Nebenraum hervorstehend. Balkenvorsprung (8). Laubgeschmückte, niedere Estrade (9) für die Dorfmusikanten, nach vorn mit einem Geländer von Buchenstämmchen eingefaßt. Vorsprung: Fenster zum Heuboden (10), in welches eine Leiter gelehnt ist. Tür zu einem Nebengelaß (11). Tisch mit Krügen und Kannen (12).

Requisiten

Erster Akt: Würfelbecher mit Würfeln, Trinkbecher, Trinkkrug, ein Stück Kreide, Musketen, Pistole, Lederlappen zum Putzen der Waffen.

Zweiter Akt: Zerbrochener Pflug als Sitz, Harke, Mistgabel. Alraunwurzel. Kleines Stahlkreuz für Hans (am Halse). Handliches Kruzifix, welches der Pfarrer schwingt. Busch wilder roter Nelken. Muskete, geladen.

Dritter Akt: Kleine Tonne und mehrere Bündel (Beute der Musketiere). Kannen und Krüge. Lose Tannenreiser und Laubzweige. Ein großer Zweig.

Masken und Kostüme

Thüringen 1635

Hans von Busch: Lederkoller mit derbem, verbrauchtem, grünem, gemustertem Wams und ebensolchem Beinkleide. Stulpenstiefel. Grauer breitkrämpiger Hut, mit roter Feder. Schwarzer Mantel, Degen, Pistole. Im dritten Akt das Wams offen, das Hemd zerrissen, die Kleider bestaubt. Halblanges dunkelbraunes Haar, ungeordnet, verwilderter kurzer Vollbart.

Melchior: Lederkoller, Stahlkragen, braunes Unterkleid, ebenso Beinkleider, Stulpenstiefel, breitkrämpiger Hut, Degen, Pistole, Patronengürtel. Kahler Scheitel, rötliches, wirr abstehendes buschiges Haar, rötlicher Vollbart, überhängender Schnurrbart. Grobes Gesicht. Roh, unheimlich.

Jörg: Lederkoller, Stahlkragen usw. Als Musketier ausstaffiert, geflickte Hose, Hut anders gekrempt. Niedere Stirn, halblanges, hellblondes Haar, hellblonder, kurzer Vollbart. Treuherzig, beschränkt.

Uz: Dunkelgrüner, pelzbesetzter Ulanenrock. Schwarzer, gekrempter Hut mit Hahnenfeder. Rötlichbraunes Haar und Schnurrbart. Rötliche Hautfarbe. Narbe, keck, munter. Sanguiniker, 35 Jahre.

Lanz: Koller, ärmlich geflickt. Flacher Hut. Schwarzes Haar, halblang. Schnurrbart, Kinnbart. Ein blutunterlaufenes Auge. Wild, heisere Stimme. Der jüngste von den Musketieren, 28 bis 30 Jahre.

Wiesenzäck: Lange Weste, kurze braune Schoßjacke, Kniehosen. Kleidung verrät Wohlstand. Pelzmütze. Dicker, behäbiger Mann, bartlos, kahenfreundlich. Kahler Scheitel, halblanges, straffes, dunkelblondes Haar. Im dritten Akt einen andern Rock.

Elslein: 1. Hemd grau, mit kleinem Umlegekragen, niederes Mieder, gerade geschnitten, gefalteter blauer Bauernrock mit schwarzen Kanten. Kleine, eckig geschnittene Haube auf dem Hinterkopf. 2. Hochzeitskleid, weiß, gefalteter Rock

Digitized by Google

bis zu den Knöcheln. Mieder weiß, mit rosa gefaßt. Myrtenkranz. Dunkelblondes Haar, gescheitelt, um den Hinterkopf in Zöpfen gelegt.

Brosi: Braune, kurze Jacke, ebensolche Kniehosen, rote Weste, kecker, schwarzer Hut, Soldatenstiefel. Bartloses Gesicht, straffes, dunkelblondes, widerborstiges Haar. Dreist, eitel und cholerisch.

Strühlein: Schwarze Kutte, weißer Umlegekragen ohne Spitzen. Schlichtes graues, halblanges Haar, hohe, kahle Stirn, kurzer, dunkelgrauer Vollbart. Oberlippe fast bartlos. Trotziger Bauernkopf.

Borstel: Steingraues Schoßjäckchen, enganliegende schwarze, ins Schmutziggraue laufende Beinkleider und Strümpfe, abgetragene schwarze Schuhe. Kahler Scheitel, wenig wirre, dünne weiße Haare, vom Hinterkopf abstehend, bartloses, bleiches, spitzes Gesicht, müde Augen. Vorbildlich war E. T. A. Hoffmanns Zeichnung des wahnsinnigen Kreisler.

Nella: Graues Bauernhemd, nicht ganz bis zum Halse reichend, dunkelbraunes kurzes Mieder, darüber ziegelrote, abgetragene, knappe Taille mit halblangen, zerfransten Aermeln. Abgetragenes mattgrünes Röckchen, nackte Beine, gelbe, rohlederne Schuhe, grauer, aufgekrempter Soldatenhut. Haar schwarz, in der Mitte geteilt und kraus, halblang, zu beiden Seiten herabfallend.

Stoffel: Bauer, jugendlich, bartloses Gesicht mit ängstlichen Augenbrauen, blondes, halblanges, schlichtes Haar. Mütze.

Claus: Bauer, derb, rötlichen, straffer, halblanger, breiter Vollbart, Oberlippe bartlos. Heruntergekrempter schwarzer Hut.

Die Bauern tragen Schuhe, Strümpfe, Kniehosen, graue Hemden, kurze Jacken, Pelzmützen oder breitrandige gekrempte Hüte. Die meisten ärmlich. Viele zerlumpt und geflickt. Fast alle bartlos, halblange Haare.

Die Bäuerinnen tragen graue Hemden, niedere gerade Mieder, kleine, verschieden geschnittene Hauben auf dem Hinterkopf, einige Kopftücher, die alten Bäuerinnen Pelzmützen und lange Mäntel.

Zur Hochzeit im dritten Akt, Umzug: Die meisten gehen besser angezogen. Die Bauernkinder teilweise zerlumpt.

Der erste Musketier geht als Kroat gekleidet, zerlumpt. Schwarzes, straffes Haar, gelblich brauner Teint, schwarzer überhängender Schnurrbart.

Der zweite Musketier: Dick, phlegmatisch, mit falstaffähnlicher Maske. Er ist derjenige, dem Brosi das Gewehr entreißt.

Die übrigen Musketiere alle mit Absicht nicht übereinstimmend gekleidet, teilweise zerlumpt. Der Hut bei jedem anders gekrempt.

Der schwarze Edelmann: Genau nach der Beschreibung gekleidet, die Bristel im ersten Akt von ihm gibt. Er trägt überdies einen bis an die Knöchel reichenden schwarzen Mantel, der nur den Rücken deckt. Von Haar ist nichts zu sehen, da unter dem Hut eine Kapuze das Gesicht einrahmt. Hageres, bartloses Gesicht, schmale, gebogene Nase, spitzes Kinn. Gesichtsfarbe gelblich bleich. Knochenfarbe, alle Schatten sind mit Grünlichblau gemacht und mit Schwarz verteft. Finster zusammengezogene Augenbrauen. Stark durch Falten markiert sind die Muskeln der Konzentration, der Meditation und des Angriffs.

Beleuchtung

Erster Akt: Nacht. Hintersetzer durch zwei Reflektoren von links und rechts mit Mondlicht beleuchtet. Auf dem Herd schwaches, bei jedem Windstoß aufzuckendes Feuer. Unter den Hölzern ein praktikables mit eingelassener Glühbirne, das Nella als ‚glimmendes Kienholz' schwingt. Auf dem Herd kleine Oellampe. Auf dem Faß brennender Lichtstumpf. Rampenlicht eingezogen. Gegen Ende des Aktes schwache Morgendämmerung.

Zweiter Akt: Mondlicht schwindend. Morgendämmerung. Sonnenaufgang. Heller Morgen.

Dritter Akt: Abendrot. Von links aus der Nebenhalle Scheinwerfer. Nachher

Digitized by Google

zunehmende Dämmerung einer hellen Sommernacht. Wenn das Tor für den Eintritt des schwarzen Edelmanns geöffnet wird, ist der Hintersetzer in Mondlicht getaucht. Im Raum wird mit jedem Schritt, den der schwarze Edelmann näher kommt, das Licht schwächer, fahler und grünlicher. Wenn Elslein tot zu Boden sinkt, plötzliche Finsternis, nur die durch das offene Tor sichtbare Landschaft bleibt im Mondschein.

Musik

Erster Akt: Beim Aufziehen des Vorhangs singt der Kroat: „Es zieht ein Landsknecht über Feld." Uz fällt mit einem Satz ein.

Zweiter Akt: Die Bauern singen eine improvisierte schwerfällige Melodie.

Dritter Akt: 1. Kinderlied, Original. 2. Bäuerliche Melodie beim Einzug der Hochzeitsgäste. 3. ‚Totentanz', Passage aus dem ‚Hexentanz' von Holst, nach Angaben der Regie bearbeitet von Karl Böhn. Am Schluß: Totenglöckchen.

Tanz

Dritter Akt: Vierviertel-Takt. Der Kavalier schreitet, mit der Rechten die Rechte der Dame fassend, auf jeden Takt zwei Schritte (rückwärts oder seitwärts), wobei er die Dame einmal mit über dem Kopf erhobenen Arm zu sich dreht. Erster, zweiter und dritter Takt je zwei Schritte und eine Drehung. Beim vierten Takt sinkt die Dame in den linken Arm des Tänzers zurück, der sie fortschreitend mit sich zieht. Dies wiederholt sich, ein jedes Zurücksinken ist matter und tiefer. Das Tempo der Drehungen wird zunehmender.

Erste Tour

Erstes Paar: Schwarzer Edelmann und Elslein machen den ersten Weg von links vorn nach schräg in die Mitte.

Zweite Tour

Erstes Paar von der Mitte geradeaus nach hinten.

Zweites und drittes Paar gleichzeitig hinten links und rechts beginnend nach links und rechts vorn.

Dritte Tour

Erstes Paar von Mitte hinten nach Mitte vorn.

Zweites und drittes Paar von rechts und links vorn nach links und rechts hinten.

Drittes und viertes Paar von rechts hinten und von links hinten in der Diagonale an einander vorbei tauschen die Plätze.

Fünftes Paar in der Ecke rechts hinten beginnt die Drehung auf dem Platz.

Die übrigen verfolgen angstvoll den schwarzen Edelmann mit den Blicken, sowie er ihnen den Rücken kehrt. Sobald er sich umwendet, kehren sich alle Gesichter ab.

* * *

Juristischer Briefkasten

G. H. Das zuständige Gericht für Ihren Fall ist nicht das Landgericht, sondern das Bühnenschiedsgericht; da Ihr Direktor Mitglied des Deutschen Bühnenvereins ist. Auf der ersten Seite Ihres Vertrages finden Sie die sogenannte Schiedsgerichtsklausel: Die Kontrahenten unterwerfen sich in allen aus diesem Vertrag entstehenden Streitfragen dem Ausspruch des (in § 99 der Satzungen des Deutschen Bühnenvereins bezeichneten) Schiedsgerichts unbedingt, unter Verzicht auf jede Berufung. Berufung auf den ordentlichen Rechtsweg ist gemeint. Das Schiedsgericht ist instanzenmäßig gegliedert. Reichen Sie also Ihre Klage beim Obmann des Schiedsgerichts Ihres Theaters ein. Dieser wird das Weitere veranlassen.

Annahmen

Paul Bliß: Das Baby. Komödie. München, Kleines Theater.

Maximilian Böttcher: Schlagende Wetter, Soziales Drama. Prag, Deutsches Landestheater.

Ernst Didring: Hohes Spiel, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Digitized by Google

Todesfälle

2. 11. Walter Borchert in Teplitz-Schönau. Geboren am 9. Oktober 1878 in Magdeburg. Direktor des Stadttheaters in Teplitz-Schönau.

Nachrichten

Der Staats-Schillerpreis ist Karl Schönherr für die Komödie ‚Erde' und Ernst Hardt für das Drama ‚Tantris der Narr' verliehen worden. Dieses Drama hat auch den Volks-Schillerpreis erhalten.

Die Presse

1. Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier, Ein deutsches Spiel in drei Akten. Schillertheater.

2. Karl Schönherr: Erde, Komödie in drei Akten. Hebbeltheater.

Vossische Zeitung

1. Lilienfeins bedeutende Begabung für die dramatische Dichtung hat sich auch in seinem neusten Werke nicht verleugnet, und wenn ihm der Wurf nicht gänzlich gelungen ist, so ist er doch auch nicht weit vom Ziel geblieben. Ein starkes Temperament durchpulst das Spiel, das namentlich im zweiten Akt zu ungebrochenem Ausdruck kommt.

2. Was wir an Schönherr schätzen, das ist die etwas nüchterne Sicherheit, die nicht mehr will, als sie kann. Sein Temperament hegt nicht genug warme Innerlichkeit, um uns etwas Nachwirkendes, tragend Belastendes ins Gemüt zu pflanzen, aber sein schlankes Talent beweist immer genug handfeste Energie, um ein Publikum vor der Bühne zusammenzuhalten.

Morgenpost

1. Ein Stück, über dem echte vagantenhafte Spielmannsstimmung liegt. Derb und knapp entrollt sich die Fabel; aber bei aller Urwüchsigkeit der Rede ist sie in wohlgerundete, feinziselierte Reimverse gekleidet.

2. Schönherrs Werk ist wohl trotz seiner saubern Konstruktion, trotz der Geschlossenheit der drei Akte und der sicher geführten Handlung nicht in einem Guß geworden. Es ist deutlich wahrnehmbar auf zwei Töne gestimmt: einen symbolisch-tragischen und einen anekdotisch-komödienhaften. Aber es ist ein Vollbeweis von Schönherrs Können, daß es ihm gelingt, den Sprung bis zur völligen Unsichtbarmachung zu verkitten.

Börsencourier

1. In freien Rhythmen, in einer Versprache, die gesunde Kraft hat, erzählt Lilienfein die Vorgänge seiner Dichtung. Die Figuren sind plastisch herausgearbeitet, die Handlung steigert sich bis zu dem in seiner mystischen Düsterkeit packenden Schluß.

2. Es ist echtes, klar erschautes Leben, es ist Empfindung, es ist dramatisches Temperament in dem Stück von Schönherr, dem seine Freunde nur den schlechten Dienst erwiesen haben, ihn einen ‚zweiten Anzengruber' zu nennen

Lokalanzeiger

1. Lilienfein zeigt sich auch in diesem Werk wieder als dramatischer Autor von nicht alltäglicher Begabung. Er versteht es, seine Handlung lebenswahr zu gestalten und spannend zu steigern. Auch den Dialog in leicht dahinfließenden Versen weiß er sicher zu behandeln und charakteristisch seinen durchwegs gutgezeichneten Figuren anzupassen.

2. Ein naturalistisch aufgeputzter Anzengruber, eine Bauernkomödie ältern Gepräges, in ein modernes Gewand gesteckt. Viele Szenen verblüffen durch den lebenswahren Ton, durch eine durchaus gesunde Realistik; andre verstimmen durch geschmacklose Späße und grelle Uebertreibungen.

Berliner Tageblatt

1. Alles, was ein Regisseurherz, alles, was Schauspieler begehren können, liegt in diesen bewegten drei Akten, und daneben finden sich Qualitäten, die das Stück doch mit höhern Würden als mit denen eines Theaterstücks bekleiden. Besonders ist es Lilienfeins Sprachkunst, die einen ehrlichen Genuß gewährt.

2. Das Stück bedeutet mehr als einen stattlichen Fortschritt über Schönherrs frühere Versuche hinaus. Mögen seine Bühnenmittel auch noch eine gewisse Kargheit verraten, so können sie doch den innern Reichtum nicht verbergen, der hier quillt.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 48
26. November 1908

Baumeister Solneß

von Eugen Heinrich Schmitt

Noch immer steht für den Seher das Mysterium des Bösen im Vordergrund. Den Namen eines ‚Fürsten dieser Welt' hatte die satanische Geistesmacht niemals in solchem Maße gerechtfertigt und verdient, wie in der Gegenwart, wo ihr Kirchen und Staaten, Gläubige und Ungläubige, Despoten und Demagogen in gleicher Weise zu Füßen liegen, wo man sie im Namen des Glaubens ebenso verherrlicht wie im Namen der Aufklärung, im Namen der Ordnung ebenso wie im Namen der Freiheit. Um diese Macht zu besiegen, muß man in ihr innerstes Lager, um nicht zu sagen: Heiligtum, eindringen, sie durchschauen in ihrer tiefsten Seele. Und diese furchtbare Nacht, die in ‚Hedda Gabler' nur ein Blitz des Geisteslichts erhellte, beginnt hier allmählich sich zu lichten — ihr Geheimnis zu offenbaren. Immer klarer wird es, daß das, was der nach schrankenloser Macht ringende selbstische Geist anstrebt, nur die Entfaltung der Herrlichkeit seines innerlichen Königreiches im Selbstbewußtsein ist. Der Menschengeist aber muß zur schwindelnden Höhe dieser innerlichen Unendlichkeit aufsteigen, um die Grundlagen einer höhern Kultur zu schaffen, und es erscheint die ins Maßlose strebende Selbstheit, die alles verschlingen möchte, nur um sich zu verherrlichen, als Vorstufe oder doch als Entwicklungskrankheit der höhern Bewußtseins- und Lebensstufe.

Baumeister Solneß, ebenso wie der Fabrikant Werle, baut sein Glück auf Kosten andrer Existenzen. Er verhindert es, daß jüngere Kräfte in dem Fach zu irgend einer selbständigen Tätigkeit sich emporringen, und insbesondere stellt er sich dem Emporstreben des jungen Ragnar Brovik entgegen, der samt seinem totkranken Vater, der in den Sohn seine ganze Hoffnung setzt, in seinen Diensten steht. Der Vater war früher der Chef desselben Solneß, und es handelt sich nur darum, daß Solneß die Pläne zu einem Bau, den man Ragnar Brovik übergeben möchte, mit einigen

Digitized by Google

Zeilen gutheiße. Das verweigert nun Solneß dem todkranken Vater, nur um nicht einen Konkurrenten zu bekommen. Der ohnehin schon reiche Solneß möchte unersättlich alles verschlingen. Da erscheint Hilde Wangel, die unzufrieden mit der Enge ihrer häuslichen Welt im Vaterhause, in der Welt herumreist. Bei Gelegenheit der Einweihung eines Kirchenbaues im Heimatsorte Hildes hatte sie sich als Schulmädchen daran begeistert, daß Solneß auf der schwindelnden Höhe des Turmes einen Kranz aufhängte. Sie fand schon damals den Gedanken ‚wundervoll spannend', daß er von der Höhe herabstürzte. Sie hatte dann, sich ganz wild und unsinnig gebärdend und eine Fahne schwenkend, geschrien: „Es lebe der Baumeister Solneß!" so daß infolge des wilden Schwenkens der Fahne Solneß ganz wirr im Kopfe wurde und ihn der Schwindel beinahe ergriffen hätte. Dieses ‚Teufelsmädel' hatte dann Solneß, als er bei Wangel geladen war, übermütig nach rückwärts gebeugt, sie mehrmals geküßt und sie seine Prinzessin genannt, ihr ein Königreich Apfelsinia versprochen und in Aussicht gestellt, daß er sie nach zehn Jahren abholen werde. Genau auf dieses Datum erscheint nun Hilde und fordert ihr Königreich von Solneß. Nunmehr aber in einem ganz andern Sinne. Die Frau des Solneß hatte infolge des Brandes ihres frühern Wohnhauses ihre beiden kleinen Söhne, Zwillinge, die sie säugte, verloren, infolge eines Fiebers der Mutter, das durch die Muttermilch den Tod der Kinder verursachte. Solneß macht sich Vorwürfe wegen dieses Unglücks. Er hatte nämlich im stillen den Brand des alten Hauses gewünscht, weil er durch Aufteilung der Gartengründe Bauplätze gewann, die ihn dann später in der Tat zum reichen Manne machten, da sie die Grundlage zu seinem größern Vermögen legten. Nicht eine Ritze im Kamin, die er bemerkt und deren Reparatur er absichtlich versäumt hatte, sondern eine andre Nachlässigkeit seines Hausgesindes hatte den Brand verursacht, aber er meint, daß die hypnotische Macht seiner Wünsche die ‚Helfer' herbeigerufen, die den Brand verursachten. Die Frau ist seitdem schwermütig und etwas schwachsinnig geworden. Wegen der Kinder, die Gott zu sich genommen, weiß sie sich zu trösten, sie beweint aber eine Anzahl Puppen, die bei dem Brande zugrunde gingen. Die seitdem unfruchtbar gewordene, kirchlich gläubige Frau ist wieder nur ein Symbol des innerlich absterbenden, geistig toten Kirchenglaubens, der alten Weltanschauung überhaupt.

Hilde verleugnet ihre dämonische Natur nicht, sofern sie Solneß darin bestärkt, daß „kein andrer als er bauen sollte, daß er alles selber machen sollte, er allein". Da Frau Solneß von Pflicht sprach, findet sie, daß sie dieses „häßliche, spitze, kalte, stechende Wort Pflicht nicht aussprechen könne". Solneß baut seit dem Brande weder Kirchen noch Kirchtürme, sondern nur mehr Heimstätten für Menschen, aber Heimstätten mit hohen Türmen und Spitzen, wie das auch Hilde wünscht. Um aber dazu zu kommen, Heimstätten für andre zu bauen, so betont er, mußte er darauf verzichten, selber ein Heim zu haben.

Digitized by Google

Was Solneß aber beſonders anzieht, iſt das Unmögliche, das ihn lockt und ruft. Bei all dem Schönen und Erhabenen, das er ſchafft, fühlt er deſſenungeachtet, daß er zum ‚Unhold' werde, wie dies auch Hilde bezeichnet, und es quält ihn der ‚entſetzliche Gedanke', daß er all das mit dem Glück andrer bezahle. Es quält ihn auch der Gedanke, daß er ſeine Frau in ihrem Berufe erdrückt und zermalmt habe. Während er doch nur ein Seelenloſes ſchaffe und auferbaue, habe dieſe Frau den Beruf gehabt, „Kinderſeelen aufzubauen, ſo daß ſie groß werden in Gleichgewicht und in ſchönen edlen Formen". Nunmehr iſt ſie geiſtig tot, und er fühlt ſich in der qualvollen Lage eines Menſchen, der eine Leiche auf dem Rücken ſchleppen muß.

Leblos, gleich den ſteinernen Bauwerken erſcheint die Welt der Gedanken, wie ſie ſich im Geiſt des modernen Menſchen aufbaut. Wie ſehr der ſeelenloſe Individualismus, der die Einzelnen ebenſo wie die Maſſen zertritt, der Fabel vom Baumeiſter Solneß entſpricht, bedarf kaum einer nähern Auseinanderſetzung. Daß die alte Religion den Beruf zu erfüllen beſtrebt war, das ſchöne Gleichgewicht aller Formen des Bewußtſeins, ihre Harmonie herzuſtellen und dieſes Ziel in gewiſſem Maß erreichte, iſt gewiß. Dieſe Harmonie hat der ſeelenloſe Verſtandeskultus der Moderne zerſtört. Die Anlagen zu einer Harmonie der ſinnlichen mit den höhern, den univerſellen und geiſtig überindividuellen Funktionskreiſen ſind in jedem Menſchen gegeben, aber nunmehr „ungebraucht . . . und ohne das mindeſte zu nützen. Genau wie ein Schutthaufen nach einem Brande".

Obſchon Hilde Wangel, die die richtige weibliche Seite von Solneß, das dämoniſche Gemüt repräſentiert, mit dieſem in allen weſentlichen Zügen übereinſtimmt, in der Unerſättlichkeit und Seelenloſigkeit, wird ſie denn doch beengt von der kleinlichen Weiſe, in welcher Solneß dem Ragnar die Gutheißung ſeiner Baupläne aufs neue verweigert, und ſie bringt ſchließlich, freilich nur für den ſterbenden Vater von Ragnar, Solneß dazu, ihm dieſe Gutheißung zu gewähren. Was ſie dazu führt, iſt nicht eine Regung der Liebe und Menſchlichkeit, ſondern das Streben, Solneß ſo unbegrenzt groß und herrlich als möglich zu ſehen, alſo das Streben nach Selbſtverherrlichung, ſofern wir in Hilde die weibliche Ergänzung von Solneß erkennen. Hier iſt es wieder das Ewig-Weibliche, das Gemüt, welches ‚uns hinanzieht'. Während der Verſtand in die Tiefe, in die Sinnenwelt hinabſieht und dort ſeine kalten Berechnungen macht, kann das Gemüt deren armſelige Enge und Oede nicht ertragen, die den Menſchen in dem Maß qualvoller befängt, je mehr es ihm gelingt, die Außenwelt ſich dienſtbar zu machen. Aufs neue tauchen dem modernen Menſchen die Erinnerungen an die alten Formen des Lebens auf, an die alten Wikinger mit ihren Raubzügen. In Hildes Gemüt erwacht wieder die alte Hjördis. Ihre Sehnſucht geht dahin, wieder ſo ein ‚Raubvogel' zu ſein, die Beute an ſich zu reißen, zu der ſie Luſt hat, mit ihren Krallen, und „die Oberhand zu behalten". Es iſt der ‚Wille zur Macht' alſo, der in der Form äußerer Gewalt und

Digitized by Google

‚Gewalttat' sich manifestierende Wille zur Macht, ebenso intensiv im modernen Menschen wie zur Zeit der alten Raubzüge. Nicht blos in den Herrschenden aller Art und den Geldmächten, die sie vertreten, sondern auch in ihren Gegnern, den Demagogen, und in den Massen, die sie dazu anstacheln, die politische Gewalt an sich zu reißen.

Immer klarer aber beginnt es allen diesen zu werden, daß mit einer äußern Gewalt irgendwelcher Art der Menschengeist nicht befriedigt werden kann. Man fühlt immer mehr, daß die äußern Ziele von Wohlstand, Macht und Genuß in keinem Verhältnis stehen zu dem, was in den Tiefen des Gemüts, in dem Intellekt, in den Geistestiefen sich birgt. Hilde möchte daher Solneß groß sehen, „alle überragend". Das Bild der Gestalt mit dem Kranz in der Hand, hoch oben auf dem Kirchenturm, wo er wie einst „den Weltgeist herausfordert", ist nur ein Symbol des innerlich großen, allüberschauenden Bewußtseins, welches mit seinen universellen Weiten sich schließlich immer klarer in die Selbstheit versenkt, die nur durch eines befriedigt werden kann: durch die eigene Unendlichkeit. Diese Unendlichkeit repräsentiert aber heute nicht der Verstand, sondern nur das Gemüt, das Gemüt in seinem dunkeln Sehnen. Hilde ist für Solneß daher wie ein „anbrechender Tag", und wenn er sie sieht, ist ihm, als blickte er gegen Sonnenaufgang. Sie repräsentiert für ihn die Jugend, die er doch fürchtet, die Zukunft, die dem alten Menschen überhaupt ein Ende bereiten soll.

Die ganze Größe des modernen Bewußtseins leuchtet auf, wenn Solneß beschreibt, wie er an jenem Tage, an dem er geistig selbständig geworden und seitdem keine Kirchen mehr dem alten Gotte, sondern nur Wohnstätten für Menschen bauen wollte, diesen Gott apostrophierte: „Jetzt höre mich an, du Mächtiger! Von heute an will ich auch freier Baumeister sein. Auf meinem Gebiet, wie du auf dem deinigen. Nie mehr will ich Kirchen für dich bauen. Nur Heimstätten für Menschen." Mit funkelnden Augen bemerkt hier Hilde, daß das der Gesang war, den sie oben hörte.

Es ist das wieder ein Akkord der ‚großen Verneinung', wie sie uns im ‚Kaiser und Galiläer' entgegentönte: eine Lossagung von einer alten Welt des Glaubens, Träumens, Hoffens, der erste Schritt in eine neue Welt des Erkennens. Es ist das allerdings eine Wiederholung des Abfalls Adams vom Herrn, Luzifers vom höchsten Gotte, der seine innerliche Welt der Unendlichkeit dem überindividuellen Licht entgegenstellende selbstische Geist, der seine Souveränität aller andern Selbstheit, selbst der höchsten, entgegensetzt. Dem Gott der Kirchen, dem alten Gott der Theologie überhaupt gegenüber ist solche Entgegensetzung sogar berechtigt, sofern es sich bei diesem doch wieder nur um eine größere Individualität, wenn auch maßloser Art, handeln möchte. Der zum Bewußtsein der eigenen innern Unendlichkeit vorläufig blos im hohen Selbstgefühl erwachende Geist weiß sich als grundsätzlich gleichberechtigt, als souverän allen Individualitäten

Digitized by Google

gegenüber, und weist die Zumutung, in eine gewissermaßen dingliche Unterordnung irgend einer hohen oder allerhöchsten Herrschaft gegenüber zu geraten, als etwas grundsätzlich Unmögliches, schlechthin Menschenunwürdiges von sich. Jede Zumutung äußerer dinglicher Herrschaft, jede Form der Gewaltherrschaft, möge sie nun in der Verkleidung des Zauberglaubens einer mittelalterlichen Autorität oder auch in der Gestalt eines modern demokratischen Majoritätsprinzips an diesen Menschen herantreten, wird er einfach als eine Unverschämtheit empfinden und keinerlei Gesetz annehmen können, sofern er wirklich geistig reif und mündig geworden, als ein solches, welches er selbst allerhöchst zu sanktionieren geruht hat. Er wird jede Unterordnung, sofern sie eine blos äußerliche unter irgend eine Autorität oder Institution wäre, als Mangel an Scham zu deuten genötigt sein, als etwas Aergeres denn leibliche Prostitution. Denn die herrschende Individualität, sofern sie sich als Geist präsentiert, ist doch nur legitimiert auf Grund der Anschauung der eigenen innern Unendlichkeit, auf Grund des Vernunftlichtes, welches der Geist selbst ist, und daher nichts ihm Gegenüberstehendes, keine äußere Macht über ihm, sondern höchstens eine gleichberechtigte Manifestation desselben alleinigen allerhöchsten Lichtes. Alle die veralteten Fetzen abergläubischen, mittelalterlichen Mummenschanzes mit ihren abgeschabten Vergoldungen ebenso wie die plebejische Lumpenherrlichkeit, mit der sich die kompakte Majorität öffentlicher Beschränktheit und Dummheit brüstet, müssen diesem erwachenden Selbstbewußtsein und Selbsterkennen gegenüber ebenso lächerlich wie solche Herrschaft schamlos anmaßend erscheinen. Solchen Göttern gegenüber muß auf die unvergleichlich höhere Gottheit, die im Menschen erwacht, hingewiesen, und solche Menschen müssen von dem erwachenden göttlichen Menschen zu ihrer Würde erst noch erweckt werden. Wie sollte auch ein so hoher Herr, der selbst dem Herrn des Himmels gegenüber auf sein eigenes Haus pocht, sich vor einem beliebigen autokratischen oder aristokratischen Schwachkopf oder halbverrückten Phantasten oder auch vor einer beliebigen Versammlung demokratischer Spekulanten, politischer Hochstapler und pfiffiger Dummköpfe, denen es glücklich gelungen, eine noch dümmere Menge für sich zu stimmen, beugen können? Allem diesen Gelichter ist für alle Zeiten das vernichtende Urteil gesprochen mit dem Augenblick, in welchem jene allein echte Geisteshoheit, jener allein wahrhafte Adel, diese allein legitime Majestät sich zu offenbaren geruht hat. Wie kindisch ist es doch, zu glauben, daß solcher Hoheit gegenüber irgend eine andre Hoheit des Himmels oder der Erde Bestand haben könnte!

Der ‚freie Baumeister' Solneß ist daher auch nur eine Wiederverkörperung Julians des Abtrünnigen, und Hilde, die ‚ihr Königreich' fordert, fordert auch nur ‚das Reich', das heißt das ‚dritte Reich' des großen Abtrünnigen. Freilich nicht mehr in der äußerlichen Gestalt, wie jener der Welt der Sage sich eben entringende, im halbmythischen Licht des historischen Bewußtseins prunkende römische Weltherrscher. Aber eben deswegen in einer

Digitized by Google

reifern, klarern, dem wissenschaftlichen Bewußtsein mehr entsprechenden Form: die entschleierte Herrlichkeit anstatt der bildlich verschleierten. Hilde will in Solneß den Baumeister sehen, „der sich getraut, so hoch zu steigen, als er selber baut". Es soll das Selbstbewußtsein also zu jener Höhe emporsteigen, bis zu welcher Höhe das Bewußtsein seine Zinnen in den hohen Aether des Gedankens über allen Sternen erhoben hat! Dort in jener Höhe über den Welten, in der schwindelerregendsten Höhe soll dies göttliche Selbstbewußtsein seinen Siegeskranz aufhängen.

Solche Bauten, mit solcher Höhe des Schauens will Solneß allen Menschen errichten, und diese Bauten, die Himmelsburgen dieses Allbewußtseins der göttlichen Individualitäten, sollen an die Stelle der alten Kirchen treten, in welchen der Mensch vor einem äußern Himmelsbeherrscher sich beugte. Davon also erzählen uns die Schauungen unsers Propheten! Sehen wir nun näher zu, welcher Art der Wunderbau ist, der hier der prophetischen Vision vorschwebt.

„Mein Schloß soll hoch oben liegen", spricht Hilde, „sehr hoch soll es liegen. Und frei nach allen Seiten hin. So daß ich weit hinausblicken kann — weit hinaus." Und ‚ein ungeheuer hoher Turm' soll dazu gehören, und ganz oben auf dem Turm ein Söller, auf dem sie stehen will ‚in schwindelerregender Höhe', wo sie zu zweien sein werden. Und dann erst bauen sie zusammen das Allerherrlichste! Und Hilde macht die Entdeckung, daß die Baumeister alle ‚dumme Leute' sind, wenn sie meinen, mit Bauten im alten Sinne etwas Großes geleistet zu haben. Das Herrlichste nämlich sind — Luftschlösser!

Die abgrundtiefe Dummheit des Menschen und auch des modernen Menschen liegt darin, daß er die höchste Wirklichkeit und den höchsten Besitz in etwas Aeußerlichem, außer den Kreis seiner Innenwelt Fallendem sucht. Solide Realitäten, um die er sich allein bekümmert, sind irgendwelche Güter oder Wirklichkeiten der Außenwelt, zum Beispiel: die hundert Taler Kants, und der alte Gott mußte mit Fug und Recht abgedankt werden, weil er nicht in der Lage war, sich als eine ebenso solide äußere Realität zu legitimieren, wie die besagten hundert Taler. Nun aber können in der Form der sinnlichen Aeußerlichkeiten sich nur die allerniedrigsten Formen der Wirklichkeit präsentieren, die als sinnlich-endliche eben andre ähnliche außer sich haben und so allein eine sinnliche Außenwelt darstellen. Universelle Funktionskreise können sich durchkreuzen, doch nicht mehr räumlich außereinander fallen; sie können daher auch als äußerlich Dingliches durch die Sinne nicht mehr nachgebildet und präsentiert werden. Unendlichkeitsgestalten (und dergleichen sollte wohl das Göttliche bedeuten) können daher allerdings nicht im Laboratorium des Physikers und auch nicht in der dunkeln Kammer des Spiritisten sich präsentieren; sie müssen, sofern sie sich als etwas offenbaren, was nichts räumlich außer sich hat, sich als Innerlichkeit darstellen. Realitäten hoher und höchster Art müssen daher als Innerlichkeiten ins Bewußtsein treten.

Digitized by Google

Darin sind nun alle die theologischen und philosophischen Baumeister einig, daß ihr Bau der Wirklichkeit sich im Fundament als äußerlicher aufbauen muß. Als äußerlicher in dem Sinn, daß nicht die gegebene Innerlichkeitstatsache als die allein fundamentale Wirklichkeit zu gelten hat, sondern daß die wirkliche Realität hinter ihr zu suchen ist. Das Innerliche aber ist ein für sich allein Nichtiges, Illusorisches, was man in der gemeinen Sprache als Luftschloß bezeichnet.

Demgegenüber entdeckt nun Hilde, daß das Allerherrlichste — Luftschlösser sind, daß diese die kostbarste Realität sind. Und Solneß ahnt die ungeheure Bedeutung dieser mystischen Entdeckung und macht sich anheischig, fortan mit ihr vereint Luftschlösser zu bauen, aber solche mit einer Grundmauer darunter. So also erscheint das Innenleben als die allein solid fundierte, allein positive Realität, die allein die feste Grundmauer unter sich hat, und zugleich als die höchste und herrlichste Wirklichkeit.

Die ‚Grundmauer', die wiederholt betont wird, ist einerseits also ein Hinweis auf die fundamentale Natur dieses Innerlichen. Anderseits aber der mystische Hinweis auf die höhere Grundlage des Geistig-Individuellen, auf das Ueberindividuelle. Geistige Individualfunktionen können nur als individualisierte Funktionsweisen des unteilbaren Vernunftlichtes existieren, und dieses ist gewissermaßen der Edelstein, welcher die Individualitäten als Facetten an sich trägt und so ihre ‚Grundmauer' und Grundlage ist.

Mit diesem Schauen, in welchem sich die höchste Realität, ‚das Reich' in seiner Herrlichkeit entschleiert, geht der alte Mensch und seine Welt unter. Der Baumeister Solneß stürzt herab von der Höhe dieses Baues, zu dem er als Sieger emporgeklommen. Hilde hört Harfen hoch oben erklingen — den Triumphgesang des göttlichen Selbstbewußtseins. Jetzt erst weiß sie sich ganz eins mit ihm, in wilder Innigkeit nennt sie ihn: „Mein — mein Baumeister." Jetzt erst, nachdem der Mensch des endlichen Selbstbewußtseins, der im Sinnlichen, Engen, Kindlich-Bildlichen versunkene, untergegangen, feiert das nach Weiten der Unendlichkeit strebende Gemüt sein Hochzeitsfest mit der in diesen Höhen heimischen Vernunftanschauung des universellen Selbstbewußtseins.

Aus einer umfangreichen Studie über ‚Ibsen als Prophet', die bei Fritz Eckardt in Leipzig erscheint.

Aphorismen/ von Peter Altenberg

Es gibt zweierlei Sorten von Menschen: solche, die bei dem Glück des andern gelbgrün werden, und solche, die dabei rosig werden! Die letzteren machen aber das bessere Geschäft — sie werden nämlich rosig!

‚Rosa Crimson Rampler' erfreute im Juni mit ihrer Pracht. Im August sah ich nur mehr einen Dichter verweilen vor dem verstaubten Gebüsch. Er blickte auf den Namen auf dem weißen Täfelchen, und es erstand ihm die rosige Pracht des Juni!

Digitized by Google

Thoma und Didring

Man braucht dem Dramatiker Ludwig Thoma nur eine Viertelſtunde lang zugehört zu haben, um zweierlei zu wiſſen: daß er kein Dramatiker, und was für ein Sprachkünſtler er iſt. Er kommt vom Vers ſeiner wöchentlichen Spottgedichte zu der Proſa ſolch einer Bühnenſatire, wie die Komödie ‚Moral' iſt. Das heißt: er beſchenkt ſeinen Dialog und erfreut unſer Ohr mit der Geſchmeidigkeit, dem Rhythmus und der Prägnanz, die manche ſeiner Schlemihliaden lebendig erhalten werden, wenn ihre Anläſſe vergeſſen und ihre Inhalte ſtrohig geworden ſind. Die ironiſche Anmut ſeines Vortrags iſt ſo ſtark, daß er auf Witze ganz verzichten und ſich mit der Komik derjenigen Situationen begnügen kann, die Thema und Fabel wie von ſelber, ohne Nachhülfe hergeben. Was für Kapital hätte ein ſogenannter Bühnentechniker aus den Wanderungen des Tagebuches einer ‚Verlorenen' geſchlagen, die, in der Reſidenz eines Duodezſtaats, verhaftet und ſchleunigſt wieder freigelaſſen wird, weil ſich herausſtellt, daß ihre Klientel bis an den Thron reicht! Thoma verſchmäht es, das Requiſit theatraliſch auszubeuten, und verläßt ſich auf ſeinen Stil. Die Wendung, daß der Skandal oft erſt dann beginnt, wenn die Polizei ihm ein Ende bereitet, würde ihm für ſzeniſche Verwicklungen ſchwerlich feil ſein. Aber er hat nicht nur die Tugenden, ſondern auch die Schwächen des Publiziſten im Blut: nicht nur ſeine Wortkunſt, ſondern auch ſeine Wortverliebtheit. Wie von den Männern geredet wird, iſt meiſtens köſtlich; iſt ſo köſtlich, daß es den Autor häufig verführt, viel zu viel reden zu laſſen. Die Schlankheit jedes dieſer drei Akte wird durch Gerede in die Breite getrieben; und jedesmal iſt es eine Frau, deren Mund von dem überläuft, des ihr Herz voll iſt. Eine geiſtesfriſche Siebzigerin eifert pointenreich gegen die Heuchelei, die ſaturierte Sünder befähigt, an die Spitze eines Vereins zur Hebung der Sittlichkeit zu treten; jene verlorene Dreißigerin macht ſich in druckreifer Dialektik über die Doppelmoral einer Obrigkeit luſtig, die öffentlich Waſſer predigt, um heimlich —; eine verkümmerte Fünfzigerin benutzt das Schuldbewußtſein ihres Mannes, um ſich über ihren ſechsundzwanzigjährigen Ehejammer klar zu werden und zu einer Ibſenſchen Ausſprache zu gelangen. Das alles iſt in der Form langatmig, in der Sache zu zwei Dritteln überflüſſig und in der Geſinnung billig. Ehret die Frauen ....! Aber die Frauen haben es leicht, blütenweiß zu erſcheinen, wo die Männer ſchwarz angeſtrichen ſind. Dieſe Heuchler ſind, als wären ſie von Otto Ernſt, zugleich Feiglinge, Angeber, Diebe, Streber, Lakaien — Geſindel. Hat Thoma nötig, ſich die Menſchheit erſt zu verzerren, um ſie ſeinem Hohne reif zu machen?

Digitized by Google

Im Simplizissimus hat er es nicht, auf der Bühne hat er es nötig. Er ist seiner Wirkung so sehr viel sicherer, wenn er spricht, als wenn er bildet, daß er karikieren zu müssen glaubt, um überhaupt sinnfällig zu werden. Eine Handlung fällt ihm nicht ein, und was ihm davon einfällt, rückt zu langsam vom Fleck, als daß es den Figuren Gelegenheit geben könnte, sich naiv zu entfalten. Sie haften in uns nicht durch ihre Taten und nicht durch ihr Wesen, sondern durch ihre Aeußerungen. Ein Kammerherr von dageweſenſten Kindermann-Konturen nennt den Verein zur Hebung der Sittlichkeit: Moralklub, und von der ‚Moral' selbst ist er der Meinung, daß derartige Ausdrücke in die Asyle für Verwahrloste gehören, aber keine Bezeichnungen für kavaliersmäßige Vergnügungen seien. Eine Fülle solcher epigrammatischer Schlager — nicht etwa Thomas Mannesmut, der sich an größern Gegenständen als an spießrig-schäbig-schuftigen Duodezlern bewährt — hat den Erfolg seiner Komödie begründet. Man soll ihn gut heißen, weil er ohne alle Konzessionen erkauft ist.

Ernst Didring ist uns, mitsamt seinem schwedischen Publikum, zu unbekannt, als daß wir ihm, nach seinem ‚Hohen Spiel', ohne weiteres Liebedienerei vorwerfen dürften. Vielleicht ist er nur Mathematiker, nicht Spekulant. Vielleicht ist in seiner Heimat mißverstandener Ibsenismus, was uns wie skandinavischer Conan Doyle berührt. Ein Ingenieur heilt einen jungen Schriftsteller von seiner Liebe zur verheirateten Schwägerin, indem er ihn eine Zeitlang in qualvollen Zweifeln darüber läßt, ob er durch einen Schuß auf einen Elch diesen oder den beneideten Bruder getötet habe. Das Rätsel darf nicht zu früh gelöst werden, sagt der Ingenieur und denkt sich mit Recht, daß sonst die Heilung, die er vorhat, nicht gelingen würde. Dieser Ausspruch ist aber zugleich ein liebenswürdiges Bekenntnis des Autors, der einen Theaterabend füllen, eine Menge in Spannung erhalten will. Gegen solche, offen eingestandene, Absicht wäre gar nichts einzuwenden, wenn nur die Mittel, mit denen die drei Akte zustande gebracht werden, nicht so dürftig, und wenn die Personen, für deren Schicksal wir zittern sollen, nicht so gleichgültig wären oder geworden wären. Von Haus aus nämlich sind sie wie geschaffen für ein psychologisches Drama. Der neurastheniſche Dichter Gunnar, wahrscheinlich ein Rafael ohne Arme, der seine Produktivität in blutdürstigen Wünschen erschöpft und windelweich wird, wenn sich auch nur die Möglichkeit zeigt, daß er seine Gedankensünde in die Tat umgesetzt hat. Die schöne Schwägerin Signe, die sich noch nicht gefunden hat, halb sehnsüchtig zu dem problematischen Dichter hinüberflattert und halb beruhigt von der bürgerlichen Pflicht gehalten wird, eine junge Ellida Wangel, die zufällig in ihrem Lennort gleichfalls einen Arzt zum Manne hat. Zwar,

Digitized by Google

der Ingenieur und Lenker der Geſchicke, der die verführeriſche Baſe auch einmal geliebt haben wird und entweder aus Eiferſucht oder aus Reinlichkeitsfanatismus oder aus beiden Motiven und andern dazu den jüngern Vetter von ihr fernhalten will. Ibſen iſt ein Dichter, und er läßt Gregers Werles Eheſtiftertum und Menſchenbeglückungswahn Schiffbruch leiden. Didring iſt ein Rechner, und bei ihm geht Ivars Exempel glatt auf: Gunnars Liebe erliſcht, Lennart kehrt zurück, und ſeine Frau ſtürzt ihm, im Ueberſchwang nicht mehr verwirrter Gefühle, jubelnd entgegen. Es iſt unerträglich, daß dieſem Ivar vor der Gottähnlichkeit, mit der er Vorſehung ſpielt, nicht einen Augenblick bange wird. Wie, wenn es auch nur ein bischen anders kommt, als ſeine armſelige Ingenieurslogik, die ja nicht die Logik des Lebens iſt, es ſich ausgedacht hat? Man könnte glauben, daß er groß genug iſt, um ſo furchtlos zu ſein; aber er iſt nur ſo hohl, ſo ſchattenhaft, ein Begriff. Hohes Spiel? Das müßte von Menſchen mit Menſchen geſpielt werden. Didring hat vergeſſen, die drei Menſchen zu jenem pſychologiſchen Drama auszuführen, das uns angegangen wäre. Daß er es geahnt hat, iſt aus den Nachdenklichkeiten ſeines dritten Aktes herauszuhören. Da iſt es freilich zu ſpät. Da iſt bereits das Senſationsſtück für die Leute fertig, das ſich um nichts als um die Frage dreht: Kehrt Lennart zurück oder nicht? Wir gehen leer aus. Wenn wir ſchon den nicht kennen, den wir erwarten, ſo müßten wir doch die kennen, die ihn erwarten. Sie bleiben Poſten in dem Exempel, das uns wenigſtens als ſolches reizvoll zu machen der Schwede nicht annähernd geſchickt genug geweſen iſt. Es gibt auch eine Phantaſtik der Mathematik, eine Magie der Zahlen. Er hat ſie nicht.

Zwei ſympathiſche, blanke, zweckdienliche Aufführungen. Wie angenehm war ſchon, von vornherein, im Kleinen wie im Hebbel-Theater, der Anblick der Zimmer! Was Reinhardt für die Szene als ſtimmenden Faktor getan hat, kommt uns jetzt überall zugute. Für die Schauſpieler iſt Thoma leichter als Didring. Dort entzünden ſie ſich an der Vergnügtheit des Publikums, und man ſieht ihnen förmlich ihre eigene Freude an. Soll man da ein paar Uebertreibungen ankreiden? Es lag ja doch überall Lebensechtheit zu Grunde, die in Herrn Rottmanns ſkat- und phraſendreſchendem, liederreichem, zitatenfrohem, jägerhemdetem, heimlich burendem und denunziatoriſchem Oberlehrer am ergötzlichſten war. Im Hebbel-Theater ging es nur noch zu langſam. Aber ſonſt gab die verängſtete und doch feſte Blondheit des Fräulein Karſten, die man häufiger ſehen möchte, im Bunde mit Herrn Ottos ſchwingender Nervoſität und namentlich mit Kayßlers durchſeelter Kargheit dem Didringſchen Hirngeſpinſt den Schein der Realität, der hinreichte, um es für einen Abend annehmbar zu machen.

Digitized by Google

Der Arzt am Scheideweg / von Willi Handl

Auf den satirischen Teil der Komödie muß man nicht so sehr achten; er ist gar zu selbstverständlich. Für Shaw, für die Welt und für uns. Daß einer in ungeheurer Überlegenheit vor den Figuren steht, die er selbst gebildet hat, wird im Grunde niemand wundern. Als das Gefühl dieser Überlegenheit den Bernard Shaw besessen hatte, wie eine unwiderstehliche Leidenschaft, da war es hinreißend und konnte in seinen verwegensten Attitüden für dichterisch gehalten werden. Nun aber hängt es ihm an, wie eine üble Gewohnheit, er trägt es als seinen geistigen Orden, sozusagen im Knopfloch, und wo er es gestaltend in Bewegung setzt, philistert es schon im Tonfall des polemischen Feuilletons. Die Ärzte können nichts oder können wenig, sind prahlerische Handlanger des Zufalls, der uns rettet oder uns tötet, haben tausend Theorien, die zu keinem einzigen praktischen Fall passen, sind, wo sie ihre Kunst üben, gefährlich, und wo sie ihrer Disziplin nachgeben, komisch — ja, ja, ja! Aber wem ist das unbekannt, wem muß das erst lange vorerzählt und vorgewitzelt werden? Nicht einmal den Ärzten selbst! Fragt die Besten aus der Medizin: sie werden an tiefer, umfassender Kenntnis ihrer eigenen Unkenntnis dem überlegenen Shaw noch immer um vieles voraus sein. Fragt, wen ihr wollt; er wird einen Schimmer von diesen Unzulänglichkeiten haben und sich gar nichts daraus machen, daß Einer als Autorität in Sachen des modernen Gelächters herkommt, um erst ausführlich zu zeigen, wie und warum und in welchem Maße man gerade darüber zu lachen habe. Von solchen hochweisen Professoren der erlösenden Heiterkeit haben wir nachgerade bald genug gehabt. Wir wissen: das Pathos ist lächerlich, der bittere Ernst ist lächerlich, die saure Mühe ist lächerlich, die Korrektheit ist lächerlich, die Leidenschaften sind lächerlich, die Lust ist lächerlich, die Qual ist lächerlich, das Leben ist lächerlich, wir alle sind lächerlich; wir wissen, wissen, wissen das. Und weiter? Wir danken schön und wollen mehr. Denn endlich dämmert uns, daß die Dinge doch mehr als diese eine Eigenschaft haben müssen; daß es Distanzen und Maßstäbe gibt, die sich von da aus nicht ersehen lassen; und daß die Weisheit vom relativen Wert jeder Erscheinung auch nur solange erträglich bleibt, als sie sich nicht absolut und dogmatisch gibt. Diese Relativität ist ein prächtiges Medium, in dem der Geist frisch bleibt und nicht anklebt; aber man darf um Gotteswillen keine Religion daraus machen. Der eisige Fanatismus, der sich ein für allemal verpflichtet hat, die verlebten Wahrheiten, die abgearbeiteten Grundsätze, die verblaßten Typen immerzu abzuschlachten, artet schließlich in ein gut geöltes Berserkertum aus, das genau so lächerlich ist, wie irgend eine andre Lächerlichkeit. „Nun, Herzens-Bernard, wie viele hast Du heute umgebracht?" — „O pfui, über dies stille Leben! Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!" Nein; Satire schlechtweg ist, wie sich an diesem genialischen Mann nur zu

Digitized by Google

deutlich erweist, bei weitem der kurzatmigste Beruf für einen hellen Kopf. Sie beginnt, von der persönlichen Empfindlichkeit aufgereizt, als eine schöne Leidenschaft, setzt sich unter dem Beifall kluger Kenner eine Weile lang als elegante Schauübung fort und endet unfehlbar als üble Gewohnheit, sobald sich einmal der unersättliche Gifthunger des Pöbels davon zu schmecken gewöhnt hat. Bernard Shaw ist jetzt soweit. Schon weisen ihn, nachlässig lächelnd, die bestallten und befugten Literatur-Ordner zu den ‚schalkhaften Spöttern'; schon greifen sie ihm mit allen fünf Fingern höchst vertraulich nach der ‚Schellenkappe'. Tut das nicht bitter weh, Bernard Shaw? Das kommt von der Dauer-Ironie! Sie entspringt nicht, wie sie vormachen will, einer besondern Freiheit und Beweglichkeit des Geistes, sondern, im Gegenteil, einer ungesunden Verstocktheit. Jeder Gewohnheits-Ironiker ist in irgend einem Sinne reaktionär; auch dieser „vorgeschrittenste Mensch, der heute lebt". Er ist es, weil sein höhnischer Witz darauf ausgeht, lebende Werte zu vernichten, statt sie zu erlösen. Denn alles das, was ihn so bitter macht, ist, von andern Seiten besehen, doch auch lebendigstes Leben und voller Notwendigkeit; nur eben in andern Formen, als er sie will. Da berserkert er herum, statt unbekümmert auszugestalten, was in ihm ist.

Denn sein Bestes und Eigenstes könnte zweifellos auch ohne diese Balgereien seines schadenfrohen Intellekts bestehen. Wer nur imstande ist, in diesem wortebeladenen, witzverbrämten, künstlich verbreiterten Stück hinter die ärztliche Kasperliade vorzudringen, der sieht sich plötzlich mitten in Zartheit, Schönheit, Menschlichkeit, mitten in blühendster Poesie. Und kein Gedanke an Verneinung und Verhöhnung regt sich mehr. Denn die großmäuligen Predigten dieses Malers sind das Nebensächlichste an ihm (und es bleibt leider unentschieden, ob es sein Irrtum ist oder derjenige Bernard Shaws, daß sie so wichtig dahersteljen). Das Schöne und Unvergleichliche an ihm ist, daß er lebt, und wie er lebt: die Leichtigkeit seiner Aktion, die große innere Selbstverständlichkeit, die unverkennbar natürliche Einheit seines Wesens, der persönliche Anstand seiner Lumperei. Auch er hat im geistigen Mechanismus dieser Komödie seinen bestimmten Zweck; aber von seinem Zweck entfernt, lebt er nur umso freier und sicherer. Denn ihn hat nicht irgend eine feindselige Absicht erschaffen, wie die Karikaturen rings um ihn; er kommt von tiefer her, aus der Formenfülle, in der sich dichterische Kraft ganz müdelos und abseits von planmäßigem Denken auslebt. Solche Figuren können nicht ersonnen werden; denn das Bedeutendste und Lebendigste an ihnen ist das völlig Unlogische. Logik verdirbt sie nur; dieser echte Künstler und Lump verfärbt und verfälscht sich gleich, so wie er sich gezwungen sieht, die Predigten von Bernard Shaw zu halten. Vor solchen Einbrüchen vorlauter Gedanken in die dichterische Form sind bei Shaw die Frauen am sichersten. Die Dame Jennifer gehört zu den wunderbaren Vollkommenheiten moderner Kunst. Sie hat den Adel, den nur unsre Zeit ausformen konnte, und

Digitized by Google

hat die tiefe Gläubigkeit, die mit den ersten Menschen auf die Welt gekommen ist. Sie hat das wortlose Pathos, die unverrückbare, heilige Distanz zu den Dingen, die den Besten von heute Religion ist. Alles lebendige Licht aus den Tiefen einer schöpferisch begnadeten Seele fällt direkt und ungebrochen auf sie. Hier ist die ganze Helle des lichten, leichten, seiner selbst frohen Temperamentes von Bernard Shaw, und kein Schatten seiner weitläufigen Gedanken geht darüber hin; hier ist große, klare, schöne Dichtung, aus dem Innersten her. Es gibt in der jetzigen Literatur kaum noch so gradgewachsene Anmut, so beglückte innere Freiheit, wie bei diesen Frauen der Komödien von Shaw. Und Candida und Jennifer sind die herrlichsten von ihnen. Sie wissen nichts von der Polemik um sie her; sie haben nichts zu beweisen und nichts zu erklären, sie sind von überaus einfacher Vollkommenheit. Darum spielt ihr Schicksal zumeist seitab von den Gedankengängen dieser Stücke ganz unverbunden hin. Daß die Ärzte lächerlich oder die Korrekten stumpfsinnig oder die Vernünftigen unvernünftig sind, geht Frau Jennifer gar nichts an; sie weiß es nicht einmal. Ihr Glück oder Unglück wird davon nicht berührt. Neben ihr geschehen die Balgereien des Intellektes. Neben ihr ist aufgeregte, zweckvolle Komödie; in ihr ist beruhigte, selbstherrliche Dichtung.

Von ihr muß, mitten in alle dem Wettern und Blitzen von Geist und Witz und Tendenz, die ruhevoll geklärte Schönheit der Komödie kommen. Tilla Durieux trägt diese Schönheit wie eine Leuchte durch das Stück. In den edel bewegten Linien, im Wehen der farbigen Gewänder, in ihrem seltsam beseelten Alt leben Elemente hoher künstlerischer Form; hier schließen sie in freiem, leichtem Spiel zu schöner Vollkommenheit zusammen. Wie diese Frau schön ist, schön geht, schön lächelt, schön spricht, glaubt man ohne weiteres auch an die Schönheit ihrer Seele; dafür hat schon der Dichter gesorgt. Schöpferische Unterstützung braucht er bei den andern Figuren. Bei Dubedat besonders, der aus einwandfreier Selbstverständlichkeit seiner Existenz plötzlich in den Lärm der intelligenten Balgereien mit hinübergerissen wird. Moissi rettet ihn da vor den Gefahren der Zerstörung, indem er die verspätete geistige Anstrengung dieses Instinktmenschen ganz auf sein Temperament hinüberhebt, von dem sie mühelos und elegant, wie im raschen Strom des Geblütes, dahingetragen wird. So bekommt die Figur, ganz im Wesen des Künstlers gelöst, mehr als die einfache Bühnenwahrheit; sie bekommt großen Stil. Und Stil von edelster Art hat auch Wegener in seinem Ridgeon; einen Stil, der die Kraft der Instinkte und die Kraft der Gedanken in wunderbar verhaltenen Rhythmen zum vollsten Ausdruck zwingt; einen Stil, der aus der tiefsten Innerlichkeit der zu reden weiß. Seine künstlerische Schöpfung ist, unter lauter einwandfreien, die vollkommenste des ganzen Kammerspiel-Abends.

Digitized by Google

Adalbert Matkowsky/ von Julius Bab

Die elementaren, einheitlich großen Gefühlsmächte früherer Geschlechter scheinen unserer Generation verloren. Eine höchst gesteigerte Sensibilität spaltet die Maße jedes Gefühls, eine mißtrauisch lauernde Bewußtheit bricht seine Energie. Unsre Gefühle sind kurzlebiger und mannigfaltiger, bedingter und schwächer, und (wie wir mit dem ganzen Hochmut der grade Lebenden zu sagen lieben) ‚menschlicher' geworden. Es fehlt deshalb nicht an schwachnervigen Feingeistern, die all die einheitlich gewaltigen Gefühlsbewegungen der großen Tragödie für überlebt erklären möchten, die der Meinung sind, daß Lears Raserei und Macbeths Ehrgeiz, Othellos Eifersucht und Coriolans Zorn für ‚moderne' Menschen nur noch barbarische Antiquitäten seien, die man interessiert betrachten, aber nicht bewegt nacherleben könne.

In dieser Behauptung steckt die ganze kindliche Kunstverkennung des Naturalismus. Denn die Kunst hat es ja nie mit den gegenwärtigen (oder irgendwelchen andern!) Formen des Lebens zu tun — sie ordnet nur den letzten Gehalt unsers Lebens in ihre Form; sie ist uns eine höchste Lebensangelegenheit, weil sie den Kern unsers Fühlens eben nicht in den Verschalungen der Wirklichkeit wiederholt, sondern in unerfahrbarer Reinheit heraushebt. Deshalb wird uns Shakespeare erschüttern, solange Menschen noch Menschen sind, und also Ehrbegehr, Eifersucht und Stolz im Busen hegen. Und die Größe und Unbedingtheit seiner Leidenschaften wird uns nur festtäglicher, heilsamer, unentbehrlicher sein, je mehr unsre Alltagsexistenz diese Grundkräfte seelischen Seins zersetzt.

Aber diese großen Gestalten sind in dramatischen Gedichten fixiert und verlangen auf der Bühne Darsteller, das heißt: Menschen, die nicht nur von ihrem seelischen Zentrum aus so große Leidenschaften nachempfinden können, sondern die an ihrem ganzen Sein, bis in die Fingerspitzen und Kniekehlen hinein, solche Affekte als gegenwärtig erfahren können. Schauspieler sind not von solch elementarer Gefühlsmacht, wie sie die Menschen zu Shakespeares Zeiten wahrscheinlich auch nur selten hatten, wie sie aber dieser Renaissancedichter nach ihrem und mehr noch nach seinem Ebenbild schaffen konnte und schuf. Daß solche Menschen — stets rar — in unsrer Generation mehr als selten geworden sind, ist freilich wahr. Aber eben deshalb sollte unsre Zeit mit innigster Dankbarkeit die wenigen Schauspieler-Menschen ehren, die noch den ‚Atem der großen Tragödie', eine ungebrochen elementare Gefühlskraft in sich tragen. Deshalb erachte ich es für Berlins köstlichsten Besitz an theatralischen Gütern, daß es den einzigen heute lebenden Shakespearespieler ganz großen Stils in seinen Mauern hält: Adalbert Matkowsky.

Ihm gab die Natur den Leib eines Riesen und die weitaus langenden, königlich packenden Gebärden eines Löwen, ein Antlitz blühend im Fleisch, doch durch das Leuchten zweier mächtiger Augen stets von seelischer Be-

Digitized by Google

wegung überflutet, und eine Stimme ohne Schranken, vom Kinderlachen bis zum Wahnsinnsschrei melodisch schwellend im meergleichen Erbrausen tiefsten Gefühls. Und zu dem allen einen sicher ordnenden, aufwärts führenden künstlerischen Instinkt.

Seit zwei Jahrzehnten arbeitet Matkowsky am Königlichen Schauspielhause zu Berlin und schreitet hier, von keiner Regie geführt, von keinen literarisch neuen Aufgaben genährt, doch unablässig fort, zu immer tiefer durchfühlter Beherrschung seiner so verführerischen Mittel, zu hoher Reife. Während ihn die blinde Antipathie der Schwachnervigen noch immer einen brüllenden Heldentenor schilt, entfaltet er heute an seinen großen Abenden (und er hat wie jeder Künstler das Recht, an seinen höchsten Werken gemessen zu werden) eine Schlichtheit und Bescheidenheit des Ausdrucks, die zuweilen schon den Tadel der ‚Untertreibung' verdient — so, wenn er Stellen traditioneller Kraftentfaltung mit fast demonstrativer Lässigkeit fallen läßt, den erwartet pathetischen Ausbruch wie etwas Peinliches meidend. Mehr und mehr fliebt seine Natur alles deklamatorisch Starke, äußerlich Wilde, rein dekorativ Prächtige, immer mehr löst er den Vortrag in Sprechen, die Worte in Gebärden, die Gebärden in rein organische, unwillkürliche Regungen auf und durchglüht so jeden Augenblick unmittelbar mit dem dichten Feuer seines Körpergefühls. Immer mehr wird Matkowskys Kunst Ausdruck reiner Naturentfaltung und stilisiert deshalb alles, was an geistig-willkürlichen Elementen in einer Dichtergestalt steckt, ins Elementare hinüber: zu Shakespeare.

Er schafft die langwierige Sophisterei des Tellmonologs in das fieberhafte, selbstbetäubende Redebedürfnis eines unerträglich erregten Menschen um, die Worte als gleichgültiges Rohmaterial für akustischen Gefühlsausdruck nutzend; er macht aus Schillers allzuberedtem Posa einen schwerblütig gefühlssinnigen, zungenschweren Niederländer; er stattet Hebbels Ideal eines königlichen Umstürzlers, Kandaules, mit hundert kleinen Zügen zu einem Vollmenschen im Stil des zweiten Richard aus; er ist schon auf der freien Höhe seiner Kunst in der Sturm- und -Drang-Dramatik (als Karl Moor oder Götz) sowie bei Kleist — und er kommt ganz zu sich, wenn er Shakespeare spielt!

Matkowsky ist der Schauspieler Shakespeares. Denn das ist Shakespeare: die Fülle alles Lebendigen, und Menschen, die stehen und wandeln und mit hundert feinen Fäden an alle Daseinselemente angesponnen sind. Menschen, deren Illusionswirkung so stark ist, weil ihnen nichts von den allen gemeinsamen Menschlichkeiten fehlt, und die doch von irgend einem Punkt her das Alltägliche so dämonisch groß überwachsen, daß sie dem tragischen Konflikt mit den allen gemeinsamen Notwendigkeiten zutreiben. Hier ist Matkowskys Heimat.

Er lacht: — das Lachen des riesenhaften Kindes, wenn er sich als Percy mit seinem Kätchen neckt, das Lachen des ferngesunden, naiven Cynikers, des starken Realisten, wenn er als Bastard seinen festen, klaren

Digitized by Google

Weg breitbeinig schreitet, das Lachen des jungen Genies, wenn er als Prinz Heinrich seinen Falstaff übertrumpft.

Und er weint: — schamvoll innig aus einem schmelzenden Stolz heraus, wenn er als Mohr vor dem Senat Venedigs die rührende Geschichte seiner Werbung erzählt; er weint mit der zielbewußten Ausnutzung echten Gefühls — zwiefach ein großer Schauspieler — als Marc Anton an Cäsars Bahre, und er weint allen Jammer der Vernichtung aus, ein im Kern getroffener Mann, an Desdemonas Leiche.

Er hat die ungeheuerste Geberde des Ekels, wenn er als stimmenwerbender Coriolan sich von dem schmutzigen Pöbel wendet, und hat das ganz aufgelöste Stammeln der Freude, Taumeln der Zärtlichkeit, wenn er als Othello seine ‚holde Kriegerin' begrüßt. Er ist ein adlig gebändigter junger Titan, ein Träger höchster heiliger Lebenskraft, wenn er am Sterbebette des Vaters als Heinrich der Fünfte die Krone auf sein Haupt setzt. Und er ist der Tod, das Grauen und das Nichts selber, wenn er als Macbeth den Tod der einzigen Gefährtin mit dem bleiern-stumpfen Klange der Worte begleitet: „Sie hätte zu gelegenerer Stunde sterben sollen —".

All dies und unendlich viel andres empfängt Matkowsky im Reiche Shakespeares aus des Dichters Händen und preßt es in die Formen seiner Kunst und reicht es uns dar: Leben, Leben in der Fülle.

Und nie ist es etwas, was wir Menschen nicht alle erfahren, erlitten, errungen hätten — und immer ist es mehr, als wir gewöhnlichen Sterblichen je erfahren können: denn es ist übertragen in die Maße eines ungeheuern Temperaments, das sich aus den tiefsten Quellen der Natur speist.

Matkowsky ist kein ‚moderner Mensch' — kein Zeitgenosse unserer besondern Leiden und neuen Freuden. Er kann den ‚Hamlet' (Shakespeares Selbstauflösung) nicht spielen, denn er verfälscht den Sinn der Figur durch die ungeheure Eindringlichkeit, die die paar Momente der aktiven Leidenschaft bei ihm finden, und er legt als Tasso zu viel echtes Gefühl in jeden einzelnen der Momente, um ihr widerspruchsvolles Nacheinander in der Seele dieses spielerisch nervösen Phantasten glaublich zu machen. Aber als Goethes Faust kann sein: „Gefühl ist alles . . ." wie der Klang einer Leib gewordenen Orgel erschüttern, und wo Shakespeare der große Meister ist, dessen Lebensspürsinn noch aus furchtbarsten Untergängen den Jubel der donnernd hinrollenden Notwendigkeit heraushört: da ist Matkowsky ihm ganz Gefährte und vermag ihm zu folgen Schritt für Schritt.

Sein Wesen ist nicht letzte Blüte dieses oder jenes Lebenszweiges: es springt unmittelbar aus der ungeteilten Wurzel alles Lebendigen empor. Dieser Mensch ist in seiner elementaren Unbedingtheit fast geschichtslos. Matkowskys Persönlichkeit ist kulturhistorisch ganz uninteressant — weil sie voll des Zeitlosen, Ewigen ist!

Aus einem Buche von Julius Bab und Willi Handl, das unter dem Titel ‚Deutsche Schauspieler' Porträts aus Berlin und Wien mit sechzehn Bildern bringt und zum Preise von drei Mark bei Oesterheld & Co. erscheinen wird.

Digitized by Google

Der neue Bühnenvertrag/ von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

Eine aus Mitgliedern des Bühnenvereins und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger gebildete Kommission hat den neuen Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln vereinbart. Der Vertrag und die Vertragsregeln sind vom Bühnenverein genehmigt worden und liegen nunmehr der Delegiertenversammlung der Genossenschaft zur Beschlußfassung vor.

Es war keine leichte Aufgabe zu lösen. Es mußte ein Ausgleich gefunden werden zwischen den divergierenden Interessen des Bühnenvereins und der Genossenschaft, zwischen direktorialen und schauspielerischen Forderungen. Das war aber nicht alles. Im Bühnenverein bestehen neben großen, finanzstarken Direktionen auch kleine, die mit jedem Pfennig rechnen müssen. Für sämtliche Schauspieler dieser verschiedenartigen Theater soll der neue Vertrag gleichmäßig gelten.

Es kann also unmöglich jede Sehnsucht erfüllt sein.

Daß sich die Direktoren mit den vielen, für die Schauspieler günstigen Neuregelungen einverstanden erklärt haben, ist ein gutes Zeichen für den Bühnenverein. Es mag nicht leicht gewesen sein, insbesondere die kleinern Direktoren für dies immerhin soziale Werk zu gewinnen, zumal ihnen durch die Annahme des Vertrages nicht unerhebliche Kosten entstehen. Daß der Bühnenverein den Vertrag angenommen hat, dafür werden die Schauspieler dem Bühnenverein Dank schulden.

Jetzt aber steht die Genossenschaft vor der Frage: Soll dieser Vertrag en bloc angenommen werden? Die Delegierten werden sich damit zu befassen haben. Eine schwere, sehr schwere Frage, vielleicht die schwerste, die dem Schauspielerparlament bisher gestellt worden ist.

Nimmt man den Vertrag an, so muß man eine Menge von Bestimmungen gutheißen, die kein Vertreter einer schauspielerischen Organisation gutheißen kann. Nimmt man ihn nicht an, so verwirft man wegen der Punkte, die nicht akzeptabel sind, all das Gute und Neue, das der Vertrag bringt. Außerdem zeigt man sich unfreundlich gegen den Bühnenverein. Es bleibt alles beim alten. Die Sache der Vertragsreform ist auf Jahre hinaus für beide Vereinigungen kaum mehr diskutabel.

Kann der Vertrag von der Delegiertenversammlung der Genossenschaft en bloc angenommen werden? Das ist jetzt die Frage.

Ich will sie nicht beantworten. Ich hebe hervor, daß ich die Lichtseiten des Vertrages durchaus anerkenne. Ich gebe zu, daß der Vertrag für die Schauspieler viel Gutes enthält. Dennoch soll hier nicht gefragt werden, ob es jetzt, ohne den neuen Vertrag, in diesem oder jenem Punkte besser ist, als es durch den Vertrag werden würde; es soll lediglich festgestellt werden, was für den Schauspielerstand bedenklich erscheint. Diese

Digitized by Google

Zeilen sollen nur Material für die Delegiertenversammlung sein, sollen die Entscheidung der schweren Frage möglichst erleichtern und fördern.

Das Hauptbedenken möchte ich voran stellen.

Ueber den Bühnenvertragsregeln steht die Klausel: „Vereinbart zwischen dem Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger im Jahre 1908." Dieser harmlos erscheinende Zusatz ist von der allergrößten Bedeutung.

Heutzutage bestimmt sich das Schauspielerrecht nicht so sehr nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch, als nach den Verträgen, welche sich, sehr verschiedenartig, im Laufe der Zeit gebildet haben. Die rechtlichen Beziehungen zwischen Schauspielern und Direktoren sind geregelt in Formularverträgen, die ausgefüllt und eingeschränkt werden, wenn ein Bühnenengagement zustande kommt. Dieses Formular, insbesondere das von der Genossenschaft herausgegebene Formular, enthält das Uebliche, Gewohnheitsrechtliche, auf das immer zurückgegriffen wird, wenn ein besonderer Punkt in einem Vertrage nicht geregelt ist. Jetzt aber sollen die Bühnenvertragsregeln neben und in Ergänzung des Vertrages gelten.

Die Bühnenvertragsregeln sind keine bloßen Auslegungsregeln für den Vertrag. Sie enthalten vielmehr eine Fixierung des Bühnengewohnheitsrechtes und zwar, nach der Ueberschrift, eine Fixierung des Gewohnheitsrechtes, wie es vom Bühnenverein und von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger anerkannt ist. Darin liegt das Gute, zugleich aber auch das Gefährliche dieser Bühnenvertragsregeln.

Der Bühnenvertrag und die Bühnenvertragsregeln sollen zunächst auf fünf Jahre gelten. Nach der Absicht der Vertragsschließenden ist das so zu verstehen, daß innerhalb dieser Zeit die Rechtsbeziehungen der Parteien sich nach den Bühnenvertragsregeln regeln, und daß während dieser fün Jahre eine neue Vertragsreform nicht in die Wege geleitet werden soll. Man wird sich aber während dieser fünf Jahre daran gewöhnen, und das gilt besonders für die ordentlichen Gerichte, in den Bühnenvertragsregeln das von beiden Körperschaften approbierte Gewohnheitsrecht zu sehen. Und das ist das Gefährliche.

Warum das so gefährlich ist, wird eine Besprechung der Vertragsregeln zeigen. Diese Besprechung macht nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Ich greife einzelne Bestimmungen heraus; bei dem genauen Studium, das für die Delegierten unerläßlich ist, wird man noch vieles andre finden.

Der dritte Abschnitt der Bühnenvertragsregeln behandelt die Rechte und Pflichten aus dem Vertrage.

§ 8, Ziffer 1 bestimmt: „Das Mitglied verpflichtet sich, in allen von der Bühnenleitung angeordneten Proben und Vorstellungen, Ballets, Festspielen, Prologen, Konzerten, Lebenden Bildern und sonstigen künstlerischen Veranstaltungen mitzuwirken, auch wenn diese im Einzelfalle nicht auf einer der Vertragsbühnen, aber an einem der Vertragsorte stattfinden sollten." Dieser Paragraph geht recht weit. Der Schauspieler ist nicht mehr nur

Digitized by Google

verpflichtet, auf der Vertragsbühne aufzutreten, für die er engagiert ist; er muß auch auf einer andern Bühne auftreten, wenn es die Direktion verlangt. Außerdem ist der Kreis seiner Pflichten auch auf sonstige künstlerische Veranstaltungen ausgedehnt. Wenn ein Theater es für gut befindet, kinematographische und grammophonische Aufnahmen anfertigen zu lassen, so hat der Schauspieler dabei mitzuwirken.

§ 8, Ziffer 6 bestimmt: „Beschäftigt die Bühnenleitung das Mitglied andauernd böswillig in unangemessener Weise, und gewährt sie ihm eine angemessene Beschäftigung auch nicht binnen einem Monat, nachdem das Mitglied darum nachgesucht hat, so ist das Mitglied berechtigt, Klage mit dem Antrag auf Aufhebung des Vertrages zu erheben, aber verpflichtet, bis zum Eintritt der Rechtskraft einer ihm günstigen Entscheidung seine Vertragspflichten zu erfüllen."

Wie soll das Mitglied nachweisen, daß der Direktor es böswillig in unangemessener Weise beschäftigt? Aber selbst wenn dieser Beweis erbracht werden kann, hat das Mitglied nur das Recht, Klage mit dem Antrag auf Aufhebung des Vertrages zu erheben; bis zum Eintritt der Rechtskraft einer ihm günstigen Entscheidung muß das Mitglied seine Vertragspflichten erfüllen. Ganz gleich, ob solch ein Prozeß Jahre lang dauert; wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.

Noch Schlimmeres dekretiert § 8, Ziffer 8: „Das Mitglied hat jede ihm zuerteilte Rolle oder Partie bis zum Eintritt der Rechtskraft einer diese Verpflichtung aufhebenden Entscheidung zu behalten und darzustellen."

Bis das Schiedsgericht rechtskräftig darüber entschieden hat, ob das Mitglied die ihm zugeteilte Rolle zu spielen hat oder nicht, ist das Stück meistens längst vom Repertoire verschwunden.

Eine für die Schauspieler überaus drückende Bestimmung enthält § 12, Ziffer 3:

„Ist der Vertrag gekündigt, oder steht aus sonstigen Gründen der Zeitpunkt seines Ablaufes fest, so hat bei Verträgen mit einer Spielzeit von mindestens acht Monaten das Mitglied zur Erlangung eines andern Engagements Anspruch auf einen Urlaub von höchstens fünf Tagen, die auf Wunsch des Mitgliedes zusammenhängend, jedoch unter Fortfall aller Bezüge, zu gewähren sind. Bei Verträgen mit einer kürzern Spielzeit, soll die Bühnenleitung dem Mitglied auf dessen vorherigen rechtzeitigen Antrag nach Möglichkeit einen angemessenen Urlaub zur Erlangung eines andern Engagements für eine zu vereinbarende Zeit unter Fortfall aller Bezüge bewilligen, ohne daß jedoch dem Mitglied in diesem Falle ein Rechtsanspruch zusteht."

Es genügt weder ein Urlaub von höchstens fünf Tagen, noch kann als ausreichend erachtet werden, wenn beim Vertrage mit einer kürzeren Spielzeit die Bühnenleitung nach „Möglichkeit" einen „angemessenen Urlaub" zur Erlangung eines andern Engagements gewährt, „ohne daß in diesem Falle dem Mitglied ein Rechtsanspruch zusteht." Die Aufsuchung eines

Digitized by Google

neuen Dienstverhältnisses muß in viel liberalerer Weise gewährt werden. Dieser Paragraph, der eine vitale Frage für den Schauspieler enthält, scheint mir in der hier vorliegenden Form unannehmbar.

Für die in großen Städten beschäftigten Schauspieler wird § 12, Ziffer 5 besonders unangenehm sein: „Bezieht das Mitglied in der Urlaubszeit von der Bühnenleitung kein Einkommen, so ist das Mitglied für die Dauer dieses Zustandes zu der freien Verwertung seiner Berufstätigkeit berechtigt, ein Solomitglied mit der Maßgabe, daß es nicht an den Vertragsorten und nicht innerhalb eines Umkreises von fünfzehn Kilometern um diese Orte auftreten oder bei den vorstehend zu 4 genannten Veranstaltungen mitwirken darf."

Es ist nicht recht ersichtlich, warum die Solomitglieder an den Vertragsorten und innerhalb eines Umkreises von fünfzehn Kilometern nicht auftreten sollen. Mit dieser Bestimmung wird ihnen die Möglichkeit zum Gastieren genommen, weil das Gastieren häufig in demselben Vertragsorte stattfindet. In Berlin hat sich eine Praxis dahin gebildet, daß kein Direktor, der seinem Mitgliede Urlaub ohne Bezüge gewährt hat, Anstoß daran nimmt, wenn es an einer andern Bühne Berlins gastiert. Warum soll diese Praxis, die zwar mit den Bühnenengagementsverträgen in Widerspruch steht, wieder ausgerottet werden?

Auch die Regelung, die in § 13, Ziffer 10 das Kapitel des Theaterarztes findet, scheint mir nicht besonders glücklich. Ziffer 10 sagt: „Beruft sich einer der Vertragschließenden zur Begründung seiner oder zur Widerlegung der gegnerischen Ansprüche auf ein ärztliches Gutachten, so muß zuerst der Vertrauensarzt der Bühnenleitung um dessen Ausstellung angegangen werden. Die Gegenpartei und das Schiedsgericht dürfen das Obergutachten einer medizinischen Oberbehörde oder eines als Autorität anerkannten Spezialarztes einfordern, müssen den Obergutachter hierbei aber auf das vertrauensärztliche Attest hinweisen und es ihm, falls sie es besitzen, vorlegen. Von dem Einfordern eines Obergutachtens ist dem Vertragsgegner Nachricht zu geben."

Jetzt muß der Schauspieler den Vertrauensarzt der Bühnenleitung um Ausstellung des Attestes angehen. Die weitern Bestimmungen sind ziemlich weitläuftig und unpraktisch. Soll sich der Gegner jedesmal an die wissenschaftliche Deputation für das Medizinalwesen wenden? Genügt nicht das Gutachten des beamteten Kreisarztes? Ferner stimmt bedenklich, daß dem Obergutachter das vertrauensärztliche Attest vorgelegt werden muß. Wozu das? Der Obergutachter wird sicherlich unparteiischer urteilen, wenn er selbst diagnostiziert, ohne vorher durch das ihm vorgelegte Attest in eine bestimmte Richtung mit seiner Diagnose gewiesen zu sein. Es wird ja auch nicht verlangt, daß dem Obergutachter das Gutachten des vom Schauspieler hinzugezogenen Arztes vorgelegt wird.

Sehr problematische Dinge stehen weiter in den Vorschriften für das erste Vertragsjahr. § 15, Ziffer 3 enthält vielleicht nur ein redaktionell

Digitized by Google

zu beseitigendes Moment. Es heißt: „Ist ein Gastspiel nicht ausführbar, und kann der Bühnenleitung die Beibehaltung eines Mitgliedes in ihrem Ensemble aus künstlerischen Gründen nicht zugemutet werden, so darf ein zu diesem Zweck als zuständig zu erklärendes Kollegium (Kündigungskommission) eine vierzehntägige Kündigung innerhalb der ersten drei Vertragswochen zulassen."

Das Wort: „stimmberechtigte" muß wegfallen. Sonst könnte der Paragraph so aufgefaßt werden, daß die Bühnenleitung willkürlich viel Personen abordnen darf, die an der Debatte teilnehmen können, während stimmberechtigt nur so viel sind, wie die Mitglieder dorthin entsandt haben. Diese von der Direktion entsandten, aber nicht stimmberechtigten Personen erscheinen — man denke an kleinere Bühnen — recht fragwürdig.

Ebenso bedenklich erscheint § 15, Ziffer 10: „Weigern sich die Mitglieder, eine Wahl vorzunehmen, oder weigern sich die Gewählten, die auf sie gefallene Wahl anzunehmen, oder läßt sich aus andern Gründen, trotz ernstlicher Bemühung der Bühnenleitung, eine Kündigungskommission nicht bilden, so übt die Rechte, welche diese sonst gehabt haben würde, die Bühnenleitung selbst aus."

Auch hier denke man an kleinere Bühnen. Die Direktion braucht nur einmal gelegentlich zu erklären, daß ihr die Institution der Kündigungskommission wenig behagt; sie braucht vielleicht nicht einmal eine dahingehende Erklärung abzugeben — die Schauspieler werden wissen, daß es rätlich ist, die auf sie gefallene Wahl zum Mitglied der Kündigungskommission nicht anzunehmen.

Eine Verschlechterung gegenüber dem Bürgerlichen Gesetzbuch bringt § 17, Ziffer 1a: „In folgenden Fällen liegt ein wichtiger Grund im Sinne des § 626 B.G.B. vor. Das Mitglied ist in ihnen vorbehaltlich der Bestimmungen in § 8, Ziffer 6 und Ziffer 7, berechtigt, den Vertrag aufzuheben und seine ferneren Dienste und Leistungen der Bühnenleitung zu versagen, unbeschadet der bereits erworbenen Ansprüche auf Bezüge:

a) wenn die Bühnenleitung trotz geschehener Aufforderung böswillig oder unter Gefährdung der Ansprüche des Mitgliedes ihren im Vertrage festgesetzten Zahlungsverbindlichkeiten innerhalb dreier Tage nach dem Fälligkeitstermin nicht durch Zahlung oder Hinterlegung nachkommt."

Das Mitglied muß beweisen, daß die Bühnenleitung böswillig oder unter Gefährdung der Ansprüche des Mitgliedes die Gage innerhalb dreier Tage nach dem Fälligkeitstermin nicht gezahlt hat. Warum dem Mitgliede die Beweislast erschweren? Wie soll das Mitglied beweisen können, daß der Direktor böswillig nicht gezahlt hat? Er hatte vielleicht den besten Willen, vertröstete, wie es ja vorkommen soll, den Schauspieler von Tag zu Tag, zahlt aber nicht. Warum soll in solchem Fall das Mitglied nicht auch das Recht haben, seinerseits Konsequenzen aus diesen Tatbeständen zu ziehen?

Rechtsunzulässig erscheint mir § 17, Ziffer 3. In den Fällen zu 2, a

Digitized by Google

bis einschließlich f, steht der Bühnenleitung frei, statt von ihrem Rechte augenblicklicher Entlassung Gebrauch zu machen, eine Ordnungsstrafe bis zu dem Betrage der einmonatigen Bezüge des Mitgliedes zu verhängen und in Abzug zu bringen. Ordnungsstrafen sind nur zulässig, wenn ein bestimmtes Vergehen unter eine bestimmte Strafe gestellt wird. Alle diese in die Willkür der Direktion gestellten Strafen sind nach den analog anzuwendenden Bestimmungen der Gewerbeordnung unzulässig.

Eine besondere Härte findet sich bei der Regelung des Vertragsbruchs. Zu begrüßen ist es, daß nach den neuen Bühnenvertragsregeln nicht nur das Mitglied, sondern auch die Direktion vertragsbrüchig werden kann. Die Folgen eines Vertragsbruches des Mitglieds sind jedoch ganz andre als die eines Vertragsbruches der Direktion. Man vergleiche § 19, Ziffer 4, Absatz a, mit § 19, Ziffer 8. Diese Ziffern besagen:

„Wird das Mitglied von der Bühnenleitung für vertragsbrüchig erklärt, so gilt es im Falle der Zahlung der Vertragsstrafe längstens drei Jahre, im Falle des Nichtzahlens längstens fünf Jahre nach dem Bruche für vertragsbrüchig. War aber der Vertragsbruch zugunsten einer nicht zum deutschen Bühnenverein gehörenden Bühne begangen, so beginnen diese Fristen nicht mit dem Vertragsbruche, sondern mit dem Ablaufe des gebrochenen Vertrages."

„Ist festgestellt worden, daß die Bühnenleitung sich des Vertragsbruchs schuldig gemacht hat, so ist der Vertrag mit der Zahlung der Vertragsstrafe aufgehoben."

Man beachte die unglaublichen Härten der Bestimmung, die für den Vertragsbruch des Schauspielers gilt. Man mag den Vertragsbruch noch so sehr verurteilen — auch dann erscheint es sehr hart, daß einem Mitgliede während drei oder fünf Jahren die Möglichkeit, engagiert zu werden, einfach genommen wird. Der Eindruck der Härte wird vermehrt, wenn man sieht, auf wie leichte Weise sich der Direktor den Folgen des Vertragsbruchs entziehen kann. Kann die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger solcher Regelung zustimmen? Endlich soll noch auf den § 21, Ziffer 1, hingewiesen werden, der einer Reihe Ueberprüfungen bedarf. Ich habe bereits vorher gesagt, daß Ordnungsstrafen nach Analogie der Bestimmungen der Gewerbeordnung nur dann gültig vereinbart werden können, wenn ein bestimmtes Vergehen unter eine bestimmte Strafe gestellt wird. Außerdem sollte man den Satz streichen: „Die Klage muß bei Verlust des Klagerechts innerhalb eines Monats nach Abzug des Strafbetrages erhoben werden". Es ist bedenklich, den Schauspielern das Klagerecht zu nehmen, nachdem eine bestimmte Zeit verstrichen ist. Es kommt vor, daß hin und her verhandelt wird, und daß während der Verhandlung die Zeit, innerhalb deren geklagt werden kann, verstrichen ist.

Zum Schluß möchte ich, um den hier vertretenen Standpunkt nochmals zu präzisieren, bemerken, daß absichtlich nur das aus dem Vertrage hervorgehoben worden ist, was bedenklich für die Schauspieler erscheint. Die

Digitized by Google

Delegiertenverſammlung der Deutſchen Bühnengenoſſenſchaft hat darüber zu entſcheiden, ob ſie trotz den hier angeregten Bedenken die Bühnenvertragsregeln als Gewohnheitsrecht anerkennen will. Man darf wohl das Vertrauen haben, daß ſich die Delegiertenverſammlung bei der Beantwortung der hier vorliegenden ſchwierigen Frage als Mandatarin des geſamten Schauſpielerſtandes fühlen und demgemäß abſtimmen und handeln wird.

Rundſchau

Blaue Berge

Eine Dame gibt das Leitmotiv: „Meines Vaters Gut lag in der Ebene. Eine große, faſt unabſehbare Ebene! Nur ganz weit, weit am Horizont ſah man blaue Berge . . . wo man nie, nie hinkam.“ Worauf Hans Kaſpar Mühlenbruch, früher Offizier und jetzt Kunſtmaler, ſechsunddreißig Jahre, verheiratet, einfällt: „Auch für meine Jugend haben ſolche blauen Berge und Höhenzüge am Horizont geſtanden und unerreichbar fern herübergewinkt.“ Als Anfänger bat Hans Kaſpar einſt eine Skizze hingeworfen: ein junges Weib, nach blauen Bergen ausſchauend; . . . und möchte jetzt, naturaliſtiſcher Seelenloſigkeit müde, ein ſelbes Bild ſchaffen. Doch es fehlt ihm die Leidenſchaft. Das erkennt ſein Weib: Chriſtiane, einſt ihm Modell und Geliebte, geſund, gerade gewachſen und dabei „unheilbar monogamiſch.“ Sie iſt bereit, den Gatten zu verlaſſen, falls deſſen Kunſt dadurch gewönne. „Vielleicht würde dir das die Kraft wiedergeben.“ (Nähe Ibſens.) Zu einer Freundin äußert Chriſtiane: „Haſt du Worte, Stefanie?“ Dem Maler naht ſich der fällige Erregungswert in den Formen der Operettendiva Marianne Jordan (vom Edentheater). Dieſe Marianne, die ſo ſchön und gut angezogen iſt, daß nur Tilly Waldegg ſie ſpielen durfte (und gut ſpielte: eine Photographienſerie von Reutlinger), reiſt in Geſellſchaft des exzentriſchen jungen Milliardärs Jacques Muſchinsky. (In München gab es einmal einen literariſchen Millionär —: müſſens eben leiden.) Marianne bekennt: „Ich lebe von der Sehnſucht.“ Und: „Ich habe mich Jacques Muſchinsky hingegeben! . . . Ein Dutzend Männer, das mich beſeſſen hätte, glitte ſpurlos an mir ab!“ Sie wird, nackt, von Hans Kaſpar gemalt. „Ich habe Ihnen gezeigt, was ein junges Weib einem Manne nur zeigen kann!“ (Tonfall Wedekinds; ohne deſſen Stärke.) Der Maler wünſcht, ihren Leib in Beſitz zu nehmen. Sie nennt ihn: „Meiſter der blauen Berge“, verſpricht ihm — das Theatermädchen dem Offizier! — eine Nacht —: die ſtillſte Stunde der Johannisnacht, „wo der Glühwurm ſchwärmt“ (Nähe Sudermanns), unter der Bedingung, daß Hans Kaſpar das Bild — „unſer beider Bild“ — vor ihren Augen vernichte. (Ibſen.) Aber in ſelbiger Nacht wird Marianne komiſcherweiſe verhaftet, weil ein törichter Kriminalkommiſſar in Muſchinsky einen Bankſchwindler wittert. (Das Gartenfeſt des Marquis von Keith; Nähe des

Digitized by Google

Sherlock Holmes; alles verkleinbürgerlicht.) Lächerlichkeit tötet. Am nächsten Morgen ist alles anders und aus. „Wir sind Halbnaturen, mein Freund!“ Abschied. Christiane, die reine Seele, tritt links ein . . . Sie hatte inzwischen, zum Schein, mit Muschinsky geflirtet. Der wollte ihr, auf dem Blaubeerberg (sic!), ein monströses Schloß „Größenwahn“ türmen, in dem tausend nackte Weiber den Bauchtanz tanzen sollten, unter Regie des Dr. Pius Pfefferkorn, des amoralischen Direktors der Reformbühne für erotische Kultur . . . Aber jegliches Böse wird verhindert durch einen Arrangeur-Onkel, den Halbe liebt und der, in seiner aufdringlichen Toleranz, unerträglich ist . . . Diesem, aus vielen Stilgebieten ohne einigende Kraft zusammengeholten Stück hätte auch eine disziplinierte Aufführung als die im neuen Schauspielhaus keinen Wurf geben können. Uebrigens kam ja nichts darauf an . . . Als einige klaschten, zeigte sich Halbe und erduldete ein ausdauerndes Präzisionsziſchen. Hélas!

Ferdinand Hardekopf

Einakter

Einakter sollten Katastrophen und können Epigramme sein. Verwerflich aber ist es, wenn jemand ‚Vermischte Notizen‘ oder ‚Letzte Telegramme‘ unter diesem Vorwand auf die Bühne bringt.

Zumal wenn er dabei nur durch aufgetriebene Titelgebung und aufgepfropfte Symbolik eine spärliche Eigenart dokumentiert. ‚Ahasver‘, dessen ewiges Epos noch zu bilden bleibt, und eine blinde Großmutter, die immerfort Lichtchen auslöschen will: das ist ein bischen viel Requisit für ein Feuilleton über schreckliche Zustände in Kischinew oder Bialystock. Aber Heijermans hat es ja schon immer nötig gehabt, seinen nicht einmal naturalistischen Alltäglichkeiten das Gebetmäntelchen tieferer Bedeutung umzuhängen.

Ein Gemisch aus Katastrophe und Epigramm formal, aus Heinrich Mann und Franz Molnár material, ist ‚Besuch‘ von Adolf Grabowsky. Der Teufel in Gestalt des Herrn Schulrats kommt zu Professor Unrat und weckt den unterm Wust der christlichen Pädagogik noch zuckenden dionysischen Funken. Es ist für eine Weile ganz lustig, wie dem alten trockenen Bakelschwinger die Konturen des Vorgesetzten und des Höllengesandten in- und durcheinanderrinnen, wie er ihn rüffelt, mit ihm tanzt; aber die bereuenden und reformatorischen Redensarten, die ihm dann entfleußen, werden dadurch nicht aufgehoben, daß ihm der Verfasser selbst, durch des Bösen Munde, die ‚freisinnigen Leitartikel‘ verweist. Man merkt die Absicht, die Erzieher zu erziehen, und man wird verstimmt.

Auch dem echten Epigramm liegt der Wille, zu belehren und aufzuklären, zugrunde. Allein die prägnante, bildhafte Formulierung eines einzelnen, aber typischen Falles macht, daß diese Essenz sich zu einem feinen Duft verflüchtigt. ‚Silberfischchen‘ von Bernière, das Sigmund Lautenburg übersetzt und, wahrscheinlich, wegen der Vergröberung der realen Dimensionen und der geringen Ueberzeugungskraft am psychologischen Punkt Groteske genannt hat, ist ein Epigramm auf das profitwütige und darum prozeßverschleppende Advokatentum. Es ist ein Rideau mit viel Witz in Worten und noch mehr in der Stellung der Figuren zueinander.

Daß es im Neuen Theater der Clou war, kennzeichnet den Wert des ganzen Abends.

Harry Kahn

Digitized by Google

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

M. J. Sie haben Anspruch auf die Gage für diesen Tag. Die Direktion hat Sie zu der Nachmittagsvorstellung bestellt. wie aus dem Schreiben der Direktion hervorgeht. Sie haben sich rechtzeitig zur Vorstellung eingefunden. Da kann Ihnen nicht gesagt werden, die Direktion verzichte auf Ihre Dienste, da die andre Darstellerin die Rolle nun doch übernommen habe. Nach Ihrem Vertrag ist die Klage aussichtsvoll.

Annahmen

Robert de Flers und G. A. de Caillavet: Der König in Paris, Komödie. Berlin, Leisingtheater.

Siegfried Leinau: Der Glückspilz, Schwank. Hamburg, Stadttheater.

Heinrich Stobitzer und Fritz Friedemann-Frederich: Fräulein Mama, Lustspiel. Hanau, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

1. 11. Curt Kraatz: O diese Leutnants! Lustspiel. Hanau a. M., Stadttheater.

7. 11. Marco Brociner: Hinter dem Vorhang, Komödie. Mährisch-Ostrau, Stadttheater.

14. 11. Adolf Grabowsky: Besuch, Ein Akt. Berlin, Neues Theater.

16. 11. Hans L'Arronge: Griseldis, Dramatisches Gedicht. Bonn, Stadttheater.

20. 11. Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Ludwig Thoma: Moral, Komödie, Berlin. Kleines Theater.

2. von übersetzten Dramen

21. 11. Ernst Didring: Hohes Spiel, Schauspiel. Berlin, Hebbeltheater.

Bernard Shaw: Der Arzt am Scheideweg, Komödie. Berlin, Kammerspiele.

3. in fremden Sprachen

Tor Hedberg: Michael, Schauspiel. Stockholm, Svenska Theater.

Neue Bücher

Hermann Bahr: Die Rahl, Roman, Berlin, S. Fischer. 306 S. M. 4,—.

Schillers Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Schillers, gesammelt und ausgewählt von Otto Falckenberg. München, Georg Müller. 460 S. M. 5,—.

Paul Schulze-Berghof: Die Kulturmission unsrer Dichtkunst, Studien zur Aesthetik und Literatur der Gegenwart. Leipzig, Fritz Eckardt. 432 S. M. 5,—.

Adolf Stern: Zwölf Jahre dresdner Schauspielkritik. Herausgegeben von Christian Gaehde. Dresden, C. A. Koch. 472 S. M. 5,50.

Erich Wulffen: Gerhart Hauptmann vor dem Forum der Kriminalpsychologie und Psychiatrie. Breslau, Alfred Langewort. M. 3,—.

Zeitschriftenschau

Erich Band: Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters. Neue Musikzeitung XXX, 2.

Albert Borée: Das Extempore. Bühne und Welt XI, 1.

Houston Stewart Chamberlain: Lohengrin in Bayreuth. Bayreuther Blätter XXXI, 11.

Dr. D-r.: Bühnendichter und Theaterkanzleien. Theatercourier 777.

Rudolf Fiege: Von der ersten berliner Figaro-Aufführung. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 42.

Hans Franck: Hebbelphilologie. Neue Revue II, 4.

Hermann Gilow: Kretschmars Homburagemälde vom Jahre 1800 und Kleists Drama. Euphorion XV, 2.

Wolfgang Golther: Goethes Faust auf der Bühne. Bayreuther Blätter XXXI, 10.

Todesfälle

8. 11. Victorien Sardou in Paris. Geboren am 7. September 1831 in Paris.

Digitized by Google

Die Presse

1. Halbe. 2. Thoma. 3. Didring 4. Shaw.

Berliner Tageblatt

1. Eine Langeweile und Gemeinplätzlichkeit, ein Schwelgen in ertüftelter Romantik und eine Humorloſigkeit von erſchreckendem Umfang ſind die Kennzeichen der vier Akte.

2. Thoma hat ſich zur Breite und Redſeligkeit verführen laſſen, als er ein Einakterthema ausſpann. Doch ſein Freimut, ſeine gute Laune ſind ſtark.

3. Dichteriſch iſt einzuwenden, daß ſich auch heute noch nicht mit den Prämiſſen des Schickſalsdramas ein reines dramatiſches Werk bauen läßt.

4. Es iſt beſſer über Shaws Medizinerkomödie in höflicher Kühle hinwegzugehen. Denn ſie enthüllt die Schwächen ihres Dichters, ohne von ſeiner Stärke neue Beweiſe zu geben.

Morgenpoſt

1. Verfehlt in der Anlage, verfehlt in der Idee, verfehlt in der Armut der Handlung, verfehlt auch im Beiwerk.

2. Thoma hat den Witz der Situation und die Kunſt der Zuſpitzung ohne Pointenjagd. Er iſt der Bühnenwirkung ſicher und handhabt ſein Inſtrument mit erfreulicher Sicherheit.

3. Vielerlei in dieſem Stück geht über das Mittelmaß hinaus. Nicht in den Charakteren, die oft ohne Farbe ſind, faſt immer aber ſchwanken; mehr in der Löſung ſelbſt, die knapp iſt und hart und in ihrer Logik zwingt.

4. Ein echter Shaw. In den fünf breiten Akten ſteckt eine ſolche Fülle komprimierten Geiſtes, daß reichlich fünf andre Stücke davon leben könnten.

Börſencourier

1. Um ja recht theaterwirkſam zu ſein, hat Halbe ſeine Grundidee und ſeine einfache Handlung mit einer Ueberfülle von Garnierung, von Krimskrams belaſtet, der nur verwirrt.

2. Thoma iſt wahr in ſeinem Stück. Daß er die Wahrheit amüſant drapiert hat, daß er die Puppen an bunt aufgeputzten Drähten tanzen läßt, ändert nichts daran.

3. Die Idee iſt ſicherlich intereſſant, ihre Ausführung kann feſſeln. Aber Didring hat das ganze Gebäude auf einen ſchwankenden Grund geſtellt.

4. So glücklich und verheißungsvoll das Werk auch begann, ſo viel hübſche oder verwegene Einfälle ſpäter auch vorbeitollten, der Erfolg des Abends iſt doch die erneute Einſicht, daß mit Geiſt und Witz allein kein Drama zu ſchaffen iſt.

Lokalanzeiger

1. Ein zerfahrenes, ſtilloſes, blutleeres Stück.

2. Die ſpaßhafte Fabel wird allzu breit durch drei Akte gedehnt. Aber da Thoma witzig und luſtig iſt, hat er die Lacher auf ſeiner Seite.

3. Der Autor hat ſich redlich Mühe gegeben, die merkwürdige Geſchichte möglichſt glaubwürdig zu konſtruieren, aber den Eindruck eines müßigen Spiels konnte er nicht verwiſchen.

4. Der wunderliche Ire intereſſiert und feſſelt, um uns im nächſten Moment durch eine Roheit oder eine Geſchmackloſigkeit zu befremden und abzuſtoßen.

Voſſiſche Zeitung

1. Die Handlung iſt nicht der ſtärkſte Teil der draſtiſchen Szenenfolge. Aber ſie iſt immerhin gut genug erſonnen, um ein haltbares Lattengerüſt für das Feuerwerk des Witzes abzugeben.

2. Das Stück des Theaterinduſtriellen, zu dem ſich Herr Halbe entwickeln möchte, gleicht einem rieſigen Muſterkoffer. Es iſt alles darin, was irgendwie einmal gegangen iſt.

3. Wenn es an dumpfer Wärme und Innerlichkeit fehlen mag, der Mann hat Kopf und Hand.

4. Annähernd zwei Akte weckten Ergötzen an Shaws bekannter Eigenart; die folgenden drei verſtimmten tief durch eine peinliche Verworrenheit.

Vom 24. November ab ſind alle für die Redaktion der ‚Schaubühne' wie für die Perſon des Herausgebers beſtimmten Sendungen zu richten nach: Berlin-Weſtend, Kaiſerdamm 26 (Telephon: Charlottenburg 6217).

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobſohn, Berlin-Weſtend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorſtraße 19
Verlag von Oeſterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Leſſon, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 49
3. Dezember 1908

Ernſt Hartmann/ von Willi Handl

Dieſer Grandſeigneur unter den Schauſpielern hat uns gezeigt, wie ſelbſtbewußte Kultur ſich bewahren kann, indem ſie ſich entwickelt. Sein künſtleriſches Schickſal bis auf den heutigen Tag iſt ein Triumph der Geſchmeidigkeit. Es beweiſt, daß die geſtaltende Kraft altererbter und gepflegter Formſicherheit dem Wechſel der Stile, der ſie gelegentlich einmal verwirren kann, am Ende doch ſiegreich ſtandhält; daß ſtofflicher und geiſtiger Zuwachs in wahrhaft harmoniſches Künſtlertum auch harmoniſch eingeht; daß das Leben immer vom Leben lernt. Denn das iſt der dauernde Beſtand und der unerſchöpfliche Fond aller ſeiner Künſte: beglückte Lebendigkeit, die überall im Leben Ausſöhnung, Einklang, Verklärung will. Er iſt, als Künſtler, der große Optimiſt: Freude am Daſein hat an all ſeiner Geſtaltung mitgeſtaltet.

Der goldige Schimmer dieſer Freude lag von jeher über ſeinem künſtleriſchen Werk. Als ſchmucken und luſtigen Liebhaber lernten wir ihn kennen, als leichten Weltmann und witzgewandten Kavalier. Bonvivant nannte man es damals. So einer war da, um zu plaudern, zu lächeln und die höhere Geiſtigkeit zu repräſentieren, die das Publikum mit Bedauern an ſich ſelbſt vermißte. Idealiſiertes Publikum; das war in Wirklichkeit das Fach. Hartmann, der darin unmittelbar hinter dem großen Sonnenthal herkam, hatte es nicht leicht. Und vermutlich hat es Sonnenthal, als er dem großen Fichtner nachrückte, ebenſo ſchwer gehabt. Denn im bedeutenden Bonvivant ſahen die Leute immer die beſte Möglichkeit ihrer eigenen geſellſchaftlichen Form; jede neue Erſcheinung mußte ihnen darum die weniger gute ſein. Heroen ſind draußen wo, in unnennbaren Entfernungen, und es iſt die Sache des Künſtlers, ſie uns menſchlich nahe zu bringen. Wer aber die Menſchen unſrer Sitten, unſrer Koſtüme ſpielt, der hat ſich auch unter unſer Geſetz geſtellt. Seine Vortrefflichkeit iſt unſre Sache; darum ſei er, wie unſer Geſchmack ihn will. Das war die Empfindung des Publikums, ſolange der Bonvivant und die Salonrolle den beſten Teil des modernen Repertoires bedeuteten. Das kurze Ge-

Digitized by Google

dächtnis der Oeffentlichkeit konnte natürlich von einem Alter zum andern nicht mehr wissen, daß ihr Geschmack noch jedesmal von der Bühne her in eine bestimmte Richtung gezogen worden war. Sie glaubten doch, daß sie ihn erst dort hingebracht, daß sie die Raffinements ihrer Geselligkeit auf das Theater hinüber gespiegelt hätten. Jahrelang hatte ihnen Sonnenthal gezeigt, wie gütig, milde und ruhevoll der kultivierte Mensch der Gegenwart sei; und nun sollten sie ihn plötzlich in Hartmanns federnder Leichtigkeit, in seinem explosiv lustigen Gesprudel wieder erkennen! Sollten sich selbst — denn nichts andres reizte sie ja am bedeutenden Bonvivant — auf einmal ganz anders sehen, als früher. Dieser Widerstand, der sich naturgemäß immer erneut, wenn der Jugendliche im Salonstück ausgewechselt wird, war diesmal noch besonders kompliziert und erschwert. Denn Sonnenthal hatte den neuen Menschen ganz aus sich selber erschaffen können, nach seinem freien persönlichen Gefühl von Größe und Vornehmheit. Hartmann, der Patrizier, brachte eine Tradition mit sich. Seine Eleganz hat noch eine andre, als die rein persönliche Atmosphäre. Es ist, trotz Geschmeidigkeit und Uebermut, etwas Gemessenes in ihr, das Distanz behält und sich nicht so unbedingt hergibt. Etwas, das im ersten Moment wohl stutzig machen kann; bis man erkennt, daß es nichts andres ist, als die Distinktion der guten alten Familien, die ihre Form behält, wie immer sie das Leben von Laune zu Laune wirbeln mag. Es dauerte immerhin eine Weile, bis das erkannt wurde. Um so länger, als das Salonstück, das immer ein wenig revolutionär oder reformatorisch tut, eigentlich eine andre Haltung verlangt, als die in alter Tradition gefestete. So mußte sich Hartmann, der Patrizier, eben umstilisieren, solange ihn seine Rollen verpflichteten, im Geiste der Salonstück-Literaten witzig und munter und temperamentvoll zu sein. Das konnte nicht ohne einigen Zwang geschehen; und wer genau hinsah, der mochte das Gewaltsame an dieser übergroßen Lebhaftigkeit wohl merken. Jeder heftigere Ausdruck, im Fröhlichen wie im Traurigen, war um eine starke Nuance über die Natur erhöht. Und doch nicht schlankweg unnatürlich; denn wenn er auch der Tradition entgegen war, die Hartmann repräsentierte, so kam er doch unmittelbar aus der persönlichen Wärme des Künstlers, aus seiner beglückten Lebendigkeit, die sich des Daseins und seiner Schönheit unbändig freut. Nur die technische Verbindung zwischen den beiden Formen, der altangestammten und der launig erfundenen, wollte nicht immer halten. Und so blieb zwischen dem Patrizier Ernst Hartmann, der gelegentlich auch mit auf die Bühne kam, und dem Bonvivant des Salonstücks immer ein haarfeiner Unterscheidungsstrich. In der Ruhe und in gemessener Bewegung hielt er sich mit dem unnachahmlichen Anstand, den die Kultur von Generationen den Angehörigen alter Geschlechter gibt. Die Linien flossen so entzückend leicht und reizvoll ineinander! Das edel gezeichnete Profil — ein Goethe-Kopf ohne olympisches Pathos — die lässig bewegten Schultern, der ungewollte Schwung in den Gelenken, der ganze fein-

Digitized by Google

gliedrige Bau: das hatte eine absichtslose Grazie, die nicht erlernt und nicht erfunden, die einfach mitgegeben war. So stand er da, lächelnd, und wußte von seiner Schönheit. Das Recht auf allgemeine Liebe, das die jugendliche Salonrolle meist in der Handlung des Stücks in Anspruch nimmt, war schon erwiesen, wenn er nur eintrat und über die Menschen hinsah. Man fühlte: Hier kommt ein Auserkorener, der leichtes Leben und Gleichgewicht in sich hat, wie wir es uns wünschen. Aber dann konnte er plötzlich mit überlauten Gebärden und mit einem Lachen, das aus angestrengter Brust keuchte, in eine Tollheit hineinspringen, die alle umwarf: die andern und ihn selber. Die Hände fuhren in großen Kurven wie geflügelt durch die Luft, die Beine wippten, als könnten sie das Tanzen kaum verhalten, ein Hüpfen, Schwingen, Schleifen kam in den erst noch so gemessenen Schritt, die Stimme überschlug sich oder wurde ganz nasal, als wüßte sie in der närrischen Verwirrung ihren rechten Weg nicht mehr. Und man erstaunte darüber, was für ein zappeliger Spaßmacher nun aus jener ritterlich edlen Haltung jählings ausgebrochen war. Der Patrizier verstummte, der kunstgerechte Salonheld und Bonvivant tobte sich aus. Aber es war doch auch eine Lust, ihn so wirbeln und strudeln zu sehen, denn sein übervolles Herz, seine jauchzende Freude am Leben war in dem allen. Was lag daran, daß er die gemessene Form auf ein paar glückselige Momente verließ! Die ausgeglichene Kultur, die er in Haltung und Gehaben mitgebracht hatte, war eben über die wortreiche Deutlichkeit dieser Stücke und dieser Helden weit hinaus. Da wurde ein hallendes Pathos verlangt, dem seine gepflegte Sprache nur ungern nachgab. Oder es galt, seine Lustigkeit anschaulicher vorzutragen, als das verfeinerte Herkommen erlaubte. Diese Schwänke, Komödien und Schauspiele waren ja meist von bürgerlich strebsamen Geistern geschrieben, die mit Gewalt das Lachen aus dem massiven Widerstand des Publikums herausschlagen, oder von der Bühne her belehren und predigen wollten. Der Widerspruch zwischen der vorgetäuschten Welt und der literarischen Absicht war immer irgendwo zu fühlen; und ihm analog das künstlerische Doppelwesen von Hartmann: die Distinktion des Mannes von Welt und die Ausdrücklichkeit der Schauspieler-Absichten. Der falsche Klang, der aus dem Zusammentönen dieser Gegensätze hörbar wurde, entsprach genau dem Grad von Verlogenheit, den das Salonstück niemals ganz aufgegeben hat. Er mußte sich von der Natürlichkeit jener angeborenen Noblesse, die sich nicht nach Willkür umschaffen konnte, nur um so deutlicher abheben. Und er mußte fast ganz verschwinden in den Stücken, die von den wahren Meistern des gesellschaftlichen Tons, von den guten Franzosen geschaffen waren. Solange da nicht etwa ein schweres Pathos in die Szene fiel (das sich ja auch die Franzosen nicht ganz verkneifen konnten), blieb das menschliche Bild, das Hartmann repräsentierte, im reinsten Stil seiner edlen, von Ueberlieferung gehaltenen Kultur. So war sein ‚Verarmter Edelmann', ein untadeliger Kavalier, in jedem Geringsten seiner Erscheinung als echt beglaubigt, bis zu der Stelle freilich,

Digitized by Google

wo die großen Worte der beabsichtigten Auseinandersetzung (der leidigen scène à faire) ihn zur weiten Gebärde und zum hohlen Ton zwangen. So war sein Marquis von Villemer und sein junger Graf (oder Baron?) in des Dumas ‚Vater und Sohn': Herren von Geburt, ein Adel, dessen Stolz durch nichts so sehr überwältigt, wie durch seinen unwillkürlichen Takt. In diesen beiden Stücken spielte er mit Sonnenthal zusammen; da hatte man die grundverschiedene Art ihrer Vornehmheit in anschaulichster Nähe vor Augen: Sonnenthals Noblesse ein persönliches Kunstwerk — Hartmanns Distinktion eine Erbschaft des Blutes; Sonnenthal griff mit aller Macht seiner reichen Menschlichkeit an die Herzen — aber Hartmann sprach im Namen seiner edlen Klasse. Und hatte dabei auch den zauberisch warmen Grundton, den Ton der freundlichen, freudigen Weltbejahung, der sein persönlichstes Gut ist. Daß dieser Ton in den lustigen oder traurigen Uebertriebenheiten des Salonstücks befremdend umschlug oder an überzeugender Farbe verlor, spricht nur um so mehr für seine empfindliche Lauterkeit. In herrlichster Fülle fand er sich wieder, wenn ihn die Worte eines Dichters riefen, wenn die Szene von starkem Leben voll war und Pathos oder Scherz aus Bewegungen des Gemüts glaubhaft herkamen. Dieser salonmäßige Kavalier, Bezauberer und Pointenwerfer erschien nie so glänzend, so einig mit sich und seinem Adel, als wenn er dem geistigen Zwang des Salongeplappers entrinnen und in der Größe klassischer Gebilde vor uns hertreten konnte. Schon sein Küchenjunge Leon trug die innige Heiterkeit einer kindlichen und großen Seele in sich. Aber seine besten Bonvivants hatte ihm kein andrer als William Shakespeare geschrieben. Das freie, selige Lachen seines Mercutio, der fürstliche Anstand seines Clarence brachten beglückend warmes Licht ins tragische Düster. Und wenn er Heinz, den Prinzen spielte, da sammelte sich, wie in einem Brennpunkt, all diese Strahlung von Geist, Freude, Stolz, innerer und äußerer Herrlichkeit zu einem Leuchten von unvergleichlicher Kraft. In allen Säften gesegneter Jugend prangend, lachte dieses Leben her, toll und weise, schalkisch und majestätisch, drohend und liebenswürdig, kunterbunt und wohlgeordnet, ganz vielgestaltig und ganz harmonisch, ein blendend grandioses, ein wahrhaft shakespearisches Leben, und von der allersonnigsten Seite gesehen. Solche königlich heitere Vollkommenheit ist in unsern Jahrzehnten weder vorher noch nachher in irgend einem andern schauspielerischen Kunstwerk erlebt worden. Selbst Kainz, ehedem der Meister aller Jugendlust und Jugendglut, stand in dieser Rolle weit hinter Hartmann zurück.

So erlauchte Gabe mußte natürlich mehr sein, als nur Mut und Gelenkigkeit, aus Jünglingsjahren zurückbehalten. So bietet sich unverwelklich blühender innerer Reichtum dar, von den Quellen wärmster Lebendigkeit fruchtbar gemacht, in kundiger Pflege zu edelsten Formen entfaltet. Und nun, da die Jünglingsjahre ihn und seine Kunst verlassen haben, erglänzt in der mannhaften Ruhe nur um so stärker und tiefer, was vordem in den

Digitized by Google

jugendlichen Feuern gefunkelt hat. Echtblütige Verfeinerung und herzinnige Freude am Dasein, die guten Grundlagen seiner Kunst tragen den Gereiften, der die Bonvivants lange hinter sich geworfen hat, nun in die große Helle einer harmonisch geläuterten Menschlichkeit hinüber. Alles wird Licht, Schönheit, Lebenssegen in ihm und um ihn her. Die Verklärungen, die sein Spiel über seine Menschen breitet, verkünden tiefstes, ruhigstes Einverständnis mit der Welt. In diesem stolz erfreuten Verbundensein mit allem, was lebt, liegt auch das Geheimnis der überraschend modernen Gestaltungen, die seine Künstlerschaft in den letzten Jahren bereichert haben. Denn modern sein, heißt: im tiefen Gefühl unendlicher Zusammenhänge leben, heißt: zuerst und in allem die Relativität alles Seins und Geschehens anerkennen, heißt: die Grenzen zwischen Welt und Seele überwinden. Bis zu solcher weithin überschauenden Höhe ist der innere Adel Hartmanns jetzt emporgewachsen. Es war ein Wachsen vom Herzen aus, von Kräften des Gemütes gefördert und vom Bewußtsein persönlichen Wertes gerichtet; ein Wachstum, dem jedes Zerren und Treiben des ungeduldig spürenden Geistes ferne blieb. Dem ist zweierlei zu danken: daß ihn dieses scheinbare Neuwerden von der Möglichkeit, den Stilen früherer Dichter nachzugestalten, keineswegs losgerissen hat, und daß auch seiner modernen Schöpfung ein so vornehm mühelloses Gleichgewicht innewohnt. Triumph der Geschmeidigkeit war die anmutig kavalierhafte Haltung und der sprungbereite Uebermut seiner jungen Herren; Triumph der Geschmeidigkeit, von allem Aeußeren auf alles Innere gewendet, ist das sublime Gefühl, die ganz modern beseelte tiefe Lebendigkeit, die jede seiner neuen Gestaltungen segnet. Im räsonnierenden Salonstück, dessen verbröckelnde Reste noch immer durch unser Repertoire gespenstern, fällt ihm nun die Stimme der ganz ausgereiften Vornehmheit zu. Man erinnert sich etwa an seinen Edelmann in ‚Geschäft ist Geschäft' oder an eine Figur aus Hervieus ‚Rätsel' als an Erscheinungen von höchstem mildesten Glanz, Idealbilder gegenwärtiger Kultur, im Persönlichen wie im Gesellschaftlichen. Und wo die Vielgestaltigkeit des klassischen Dramas einen raschen Strahl von besonderer Wärme braucht, ein Herz, das ohne Sturm und ohne Tat unsre Herzen einfängt, blanke Menschlichkeit, die möglichst knapp und eindringlich für sich selbst redet, da wird nun Hartmann hingestellt. So spielt er den Kammerdiener des Fürsten oder den Medina Sidonia, und diesen Rollen kleinsten Umfanges wird höchster menschlicher Wert gegeben. Und wenn er als Wanderer im zweiten Teil des Faust auf die Bühne tritt, beseligt lächelnd und die edlen Hände, wie der ganzen Welt zum Gruß, vor sich gebreitet, so ist es, als käme Goethe selber in seine Dichtung und verkündete leuchtenden Gesichtes: „Ja, sie sinds, die alten Linden!"

Die kräftige Tiefe dieser wohlgebildeten Innerlichkeit und das feine Ueberschauen menschlicher Dinge, zu dem seine angeborene Kultur neuestens ausreift, begaben seine Kunst nun auch mit der Kraft ganz moderner Beseelung. Was er dem Drama unsrer Zeit geben kann, ist nicht die kundig

Digitized by Google

zerfaſernde Analyſe, nicht das angeſtrengte Hinſtricheln geiſtvoller Schattierungen, ſondern — ähnlich, wie bei Sauer — ein Miterleben aus der Fülle innern Reichtums. Das gibt ſeiner Geſtaltung eine unbeſtreitbare Selbſtverſtändlichkeit, die nicht errechnet werden kann und nicht bewieſen werden muß; die Wahrheit eines perſönlichen Erlebniſſes. Sein kluges feines Lächeln durchhellt die Miene diſtinguierter Schlauköpfe und Leiſetreter mit den reizvollſten pſychologiſchen Lichtern. In Schnitzlers ‚Vermächtnis‘ ſpielte er den elegant verlogenen Schönredner Loſatti — und der Abend bleibt unvergeßlich, ſo vergeſſen das Stück auch ſchon iſt; denn damals vollzog ſich vor unſern Augen die Umwandlung Hartmanns zum Darſteller moderner Typen. Aehnliche Geſtaltungen folgten in Stücken, die bis auf den Namen verwiſcht und verſchwunden ſind, und aus denen dem Freund des Burgtheaters nur noch ein Blick, eine Handbewegung, ein leiſe verſchwebender Ton von Ernſt Hartmann, dem wunderbar Ueberlegenen, im Gedächtnis haftet. Es folgte ſein Konſul Bernick: blendend, höchſt vollkommen in der Form, reich an menſchlichem Gehalt und unbegreiflich einfach in der Technik; der letzte Triumph ſeiner Geſchmeidigkeit. Er faßte in ſcheinbar abſichtsloſer Zeichnung den Sinn des ganzen Stückes zuſammen, gab die verdorben vornehme Bürgerkultur, wie Ibſen ſie gewollt hat. Da war zunächſt die ruhige, unaufdringliche Diſtinktion des geborenen Patriziers; da war die kleine, nicht unſchöne Koketterie des reichen Provinzlers, der in Paris erzogen worden iſt; da war der ſcharfe gezwungene Ton des guten Bürgers mit dem ſchlechten Gewiſſen; da war die wohlanſtändige Lüge, da war das fahle Verbrechen, das ſeine Haltung zu wahren weiß; da war die letzte große Verzweiflung, der bebende Schmerz um ſich ſelbſt, der aus den unverſiegten Quellen eines lebendigen Herzens ſtark und heiß heraufquoll. Da war eine Menſchlichkeit, von allen Seiten bedingt und beſtimmt, von ihrem ſozialen Boden genährt, in ihrer kulturellen Atmoſphäre erwachſen. Wenn etwas mißlang, ſo war es — wie in den frühern Jahren — der Hall und Schwung der großen Reden, dem ſein ganz geſchmeidigtes, ganz auf Feinheit und Ruhe geſtelltes Organ nach wie vor widerſtrebt. Aber dieſe Stellen haben mit den ſeeliſchen und ſozialen Grundlagen des Stückes und der Rolle ſo wenig zu tun, daß ihr Zurückweichen in keiner Weiſe den Glanz und den dramatiſchen Wert des Geſtalteten antaſten kann.

Von der ſchönen Vollendung dieſes Bernick ginge nun der künſtleriſche Weg geradeaus aufwärts zu andern, höhern Menſchen der Ibſenſchen Welt. Die verbiſſene Härte und geniale Beſchränktheit des John Gabriel Borkman liegt vielleicht ein wenig abſeits von dieſem Weg. Aber als Manders, als Roſmer, als Rubek müßte Hartmann jetzt alle ſeine ausgeglichenen, hellen, milden, beſeelenden, erhöhenden, adelnden Kräfte auf das Glanzvollſte offenbaren, in Schöpfungen, die zu den abſoluten Gipfeln heutiger Darſtellungskunſt aufragen würden.

Müßte — könnte — wenn er dürfte. Hoffen wir alſo!

Digitized by Google

Baumeiſter Solneß

Wie Baumeiſter Solneß ſein Haus mit dem Richtkranz zu krönen unternimmt, hat Brahm ſeinen Ibſenzyklus mit ‚Baumeiſter Solneß‘ krönen wollen. Aber er iſt abgeſtürzt, ohne hinaufgelangt zu ſein. Er oder ſein Regiſſeur ſcheint geglaubt zu haben, daß dieſer eingeteufelten Tragödie mit der reinen Vernunft beizukommen ſei; daß ſie am verſtändlichſten würde, wenn ſie aus ihrem Dämmerlicht in eine kühle, klare Tageshelle überginge. Sie wird dadurch nur platt und trotzdem unverſtändlicher, weil ihre Rätſel und Geheimniſſe nicht mehr als organiſche Beſtandteile, ſondern als willkürliche Verbrämungen, als halb oder ganz verrückter Schabernack wirken. Man ſoll Ibſen nicht zelebrieren, weil er immer irgendwie den Boden unter den Füßen behält und mit ſeiner Skepſis alle falſchen Verſtiegenheiten durchſäuert. Aber ſeine echte Verſtiegenheit, die myſtiſche Geſteigertheit dieſer tötlich feinen Geiſteskräfte iſt im Alter das wichtigſte Teil von ſeinem Selbſt, und keine Pathetik kann ihm ſoviel anhaben, wie der Hang zur Alltäglichkeit, der im Leſſingtheater aus ‚Baumeiſter Solneß‘ — wasmachte? Die Friſſons eines hyſteriſchen Mädelchens, die einen berühmten Mann als Sklaven ihrer Eitelkeit ſehen will, und die Kataſtrophe des Mannes, der ſich dem Mädelchen zu Liebe auf Waghalſigkeiten eingelaſſen hat. Das iſt zuviel Vereinfachung. Die Abrechnung mit Gott, in der dieſes Gewiſſensdrama gipfelt, mag auf ihrer ſteilen Höhe einer gut bürgerlichen Regie unerreichbar ſein. Macbeths Wort von den Dämonen, die unſerm Ohre ihr Verſprechen halten, doch unſerm Hoffen nicht, gilt auch für Solneß, und vielleicht iſt Ibſens perſönlichſtes Bekenntnis von keinem Theater zu bewältigen, das an Shakeſpeare noch nicht einmal geſcheitert iſt, weil es ſich garnicht an ihm verſucht hat. Aber darf auch die Telepathie, die zwiſchen Solneß und Hilde waltet, rationaliſiert, die Suggeſtion, die von ihr auf ihn ausgeht, banaliſiert werden? Vor dieſen Dingen ſteht die Regie des Leſſingtheaters wie vor Solneß der Doktor Herdal, der zwar ſonderbare Geſchichten gerne hört, aber kein Sterbenswörtchen davon verſteht und ſich darum nicht näher darauf einläßt. Bei Brahm läßt man ſich auf das, was man nicht verſteht, einfach nicht ein. Das iſt immerhin reinlich und bewahrt uns vor Schwindelmanövern. Aber ſtatt eines falſchen Talers gar keinen Taler zu kriegen, macht auch nicht glücklich. Vor Solneß ſteht ein Bild des, was er werden ſoll und ſich zu werden ſehnt. Vor Hilden ſteht dasſelbe Bild, und ihre Vermeſſenheit will ihn zwingen, ſein und ihr Ideal von ihm zu erreichen. Es geht über ſeine Kraft. Das iſt der faßbare Kern der Tragödie. Wenn man ſchon alle Hüllen und Hülſen,

Digitized by Google

die ihn schmückend und schützend umgeben, herunterreißt, dann muß man uns wenigstens ihn unversehrt erhalten. Im Lessingtheater ist er zerkleinert worden.

In diesem Hause kann die Schauspielkunst so groß sein, daß die Kulissen in Fetzen hängen dürften und doch niemand aus der Stimmung bringen würden. Sobald aber die Schauspielkunst versagt, ist alles auf der Bühne dazu angetan, keinerlei Stimmung aufkommen zu lassen. Diese nie benutzten Bibliotheken und alle übrigen blitzblanken Möbel werden von einer Sonne beschienen, die einmal will und einmal nicht will, die aber in diesem Drama eigentlich gar nichts zu wollen hätte. Die Atmosphäre müßte ein unendlich zarter Nebel sein, der die Menschen nicht gerade gespenstig, sondern nur leicht unwirklich und ihre Worte, über den Verständigungszweck hinaus, schwer von Bedeutung macht. Der dritte Akt, der eine Entscheidung bringt, wie sie sich niemals zugetragen hat, müßte am entrücktesten sein. Im Lessingtheater ist man links liederlich und rechts naturalistisch. Man läßt von einem Dach die Hälfte weg, weil Bäume es decken, statt uns lieber die plumpe Gegenwart des gerüstumkleideten Ziegelneubaus zu ersparen, den ich noch auf keiner Bühne gesehen habe. Das Lessingtheater wird sich auf Ibsens Anweisung berufen. Aber der Buchstabe tötet und der Geist macht lebendig. Es kommt weniger darauf an, Regiebemerkungen minutiös zu befolgen, als Dichterworte zu beseelen. Wenn Sauer Michael Kramer ist — wer hat da ein Auge für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit seines Ateliers! Er ist ein bestimmter Mensch: in der Mühseligkeit der Artikulation, in der gefiederartigen Sprenkelung und Verwilderung der Barttracht, im verwunderten oder zornigen Blick durch und über die Brillengläser, in der Unnahbarkeit des schlichten Wesens, in der strengen Reinheit seines Kunstempfindens, in der Unsentimentalität eines wie selbstverständlich gütigen Herzens, in allen diesen und hundert beiläufigen Zügen einzig Gerhart Hauptmanns Michael Kramer und keine andre Dichtergestalt. Er offenbart in der Abrechnung mit dem mißratenen Sohn eine eherne Kraft, die man kaum in ihm vermutet hätte, und bewährt in der Totenfeier für den mißkannten Sohn das durchleuchtete Adelsmenschentum, um dessentwillen er tiefer und treuer geliebt wird als irgend ein Mann auf der deutschen Bühne. Ihn zu sehen und zu hören, ist Andacht, nicht Theater. Diesem Maßstab braucht kein Schauspieler gewachsen zu sein. Die Aufführung von ‚Baumeister Solneß' ist auch einem viel geringern Maßstab nicht gewachsen.

Die Nebenfiguren sind hier von Ibsen uninteressierter bedacht als in allen andern Dramen. Er ist zu sehr mit sich befaßt und mit der Projektion seines Spiegelbildes in Hilde Wangel. Mann und Weib sind ein Leib. Hilde und Halvard sind eine Seele. Man wünschte sich ein Schau-

Digitized by Google

ſpielerpaar, das auf ſeine Weiſe zueinander ſtimmte, wie einſt Kainz und die Sorma, Rittner und die Lehmann. Baſſermann und Frau Orloff ſind weder nach Art noch nach Grad ihres Talents verſchwiſtert. Ihr Dialog iſt eine einzige Diſſonanz. Es fließt nichts zwiſchen ihnen, und was etwa von ihm auf ſie übergehen könnte, das würde vor ihrer krampfigen Unempfindlichkeit Halt machen. Welch eine Schauſpielerin, ſobald es gilt! Welch ein Gehaben, welch ein Mundwerk! „Nichts verſtehnſe, wennſe ſo reden.“ Nichts verſtehnſe von Ibſen, Frau Orloff, wennſe ſeine Hilde Wangel mit dem Jargon des Koppenplatzes ausſtatten. Der wilde Vogel kommt hereingeſchwirrt, und es entſpinnt ſich eine Unterhaltung, die in jedem Lublinerſchen Luſtſpiel ſtehen könnte. Im Verlauf der Begebenheiten wird die berliner Range dionyſiſch, und nichts iſt peinlicher als die Ekſtaſe, die ſich die Hundeſchnäuzigkeit abringt, weils ſo im Buche ſteht. Wenn man für Hilde Wangel die Wahl zwiſchen Frau Orloff und der Trieſch hat, ſo nimmt man die Eyſoldt. In dieſem Enſemble aber wäre unter allen Umſtänden die Trieſch vorzuziehen geweſen. Dann hätte es auch Baſſermann leichter gehabt. Er ſchrie in die Wüſte, und da kein Echo kam, ſchrie er allmählich lauter, als die Selbſtquälereien des Baumeiſters es vertragen. Wenn er ſprach, hatte er die Manier, das Wortende gleichſam zu verdicken oder zu verhärten, jedes R in die Baßlage zu ſtoßen und dort feſtzuhalten, und was der Mittelchen mehr ſind, mit denen man als wandlungsfähiger Schauſpieler einen Menſchen zu unterſcheiden trachtet. Muß das denn ſein? Es wäre wahrſcheinlich nach Baſſermanns Herzen geweſen, dem Solneß eine graue Künſtlertolle zu geben und ihn mit ſeinem gottgeſchaffenen Antlitz und ſeinem eigenen Schnabel ſelig werden zu laſſen. Aber weil der Rubek ſchon ſo ausſieht und redet, wurde eine Naſe geklebt, ein Bart gekräuſelt, eine Tonlage erfunden. Dieſe Verkünſtelung ſchlug ſich, faſt unvermeidlich, nach innen. Wem man ſein Geſicht und ſeine Stimme nicht glaubt: wie ſoll man dem ſeine menſchliche Beſchaffenheit glauben? Was aus Baſſermanns ernſten Bemühungen herauskam, war halb Junker Röcknitz an Brutalität, halb Alfred Allmers an Nervoſität, aber nur in wenigen Augenblicken der hingewühlten Beichten und des aufbegehrenden Trotzes der Baumeiſter Solneß, ein ſpäter, verbürgerlichter Skule, den ein Schuß Häkon davor bewahrt hat, zum Biſchof Nikolas zu werden. Von dieſen Momenten des zweiten Aktes aus wird Baſſermann den Solneß einmal neugeſtalten: mit der Partnerin, die eine Sphinx und keine Spitzmaus iſt, und unter einer Leitung, die das Myſterium nicht ſeines Schleiers entkleidet. Dieſe Vorſtellung kann bei der hiſtoriſchen Abſchätzung des Brahmſchen Lebenswerkes nicht überſehen werden. Nur daß Brahm darum unſrer dankbaren Bewunderung für den großen Reſt nicht weniger ſicher iſt.

Digitized by Google

Herzog Boccaneras Ende/ von Leo Greiner

Ein neues Drama, das seine Uraufführung am Hoftheater in Mannheim erlebt hat, das als Buch bei Julius Bard in Berlin erscheint, und von dem hier der ‚Prolog, auf der Bühne zu sprechen' folgt.

Sehr einsam ist ein Baum, der wie seit ewig
an einem namenlosen Flusse steht,
drauf niemand talwärts fährt als Licht und Wind,
erschreckend das Gebirg, wenn seine Gipfel
im Morgendampfe sich entgegenschaudern,
und da und dort schreit wohl ein Herz zu Gott.
Nichts aber ist so einsam wie das Meer,
umwittert von dem Duft der frühen Tage:
Uraltes Schicksal, Sagen und Gesang
trägt es an dunkle Menschenufer her,
uns aber ists ein Rauschen. . . . .

Meergeschick,
ewig am Nachtgestade brausendes,
die Fluten und die zugeschlossenen Himmel
und diesen grenzenlosen, stillen Wind,
der ohne Laut die dunklen Lüfte kräuselt,
hab' ich in dieses Spiel hinein verwebt,
das hinter dieses Vorhangs Falten nun
die Seelenkraft, Euch zu erschüttern, sammelt.
Wogen der Brandung sind wie Hunde stumm,
sie kommen an die Ufer, wimmern auf,
als hätten sie Entsetzliches gesehn,
und stürzen rücklinks, klagen und versinken.
Von solcher Stummheit, stummer als das Grab,
seht Ihr in diesem Spiel den Greis umwittert,
der ihm den Namen gab. Wir alle sterben
zufälligen Tod und nennen's ruhmvoll, wenn
ein blind Geschoß uns in der Schlacht erlegt.
Er aber ist dem Tod so nah verwandt,
daß er, schon fallend, noch mit beiden Händen
den Felsblock lockert, der schon stürzt mit ihm.
Wir tragen Mühsal, ächzend unterm Joch,
wir tief Betrogenen, denen Lust versprochen
und Qual gehalten ward. Er aber will,
sich rüstend, Rache für die geile Ohnmacht,
die in dem Fleisch der Kreaturen wütet,

Digitized by Google

und daß Gefühl uns ſchwächt, daß Reue uns
die Kiſſen jammernd näßt und die Verzweiflung,
die königliche, an den Brücken betteln
und hündiſch lächeln muß. Wie jener Saul,
der ſeinen Speer nach David warf, den heißen
Speer warf nach ſeinem lieben Sohne David,
da er gedachte: Weh, ich liebe den,
der einſt vor meinem Totenzuge tanzt,
und nenne Sohn den, der mich töten wird,
und ſchleuderte den Spieß auf den Geliebten,
und traf doch röchelnd nur ſein eignes Herz —
ſo er. So ſchreitet er durch dieſes Spiel
in nächtigem Dunſtgewölk wie ein Geſtirn,
das, in ſich ſelbſt verbrennend, dampft von Tod,
doch ewig leidend nur ſich ſelbſt verzehrt.

Die Glocke mahnt. So kehrt die Stunde wieder,
da ſich die Schattenwelt, die jeden Abend
dies Haus mit traumhaft großem Leben anfüllt,
halb ſchon erwachend rührt aus ihrem Schlaf.
Da ich ſie ausſann, war ſie dichter nicht
als eines Schleiers flüſterndes Gewebe,
und ſoll nun wirklich werden, hier, vor Euch,
in Leibern leben und mit Lungen atmen,
und alles ſo, wie dieſe Hand und daß
ich ſie zur Fauſt jetzt balle, wirklich iſt.
Und griff' ich einen Nagel, ſtieß' ihn tief
in meinen ſchlagenden Puls, daß Ihr mein Blut
vor Euren Augen für mich zeugen ſähet,
nicht ſprechen dürft' ich: dieſes Blut iſt wahrer
als jene wunderbaren Schatten ſind.
Und doch! Wenn mitten in der Wirklichkeit,
die glühend ſchon an alle Pforten pocht,
zuweilen Euch ein Fremdes anrührt: denkt,
dies Gegenwärtige iſt längſt geweſen,
Staub iſt der Mäntel Tuch, Staub, die ſie tragen,
geſtürzt die Lichter und die Becher leer.
Vergebt, wenn ich mich ſelber ſchaudern fühle!
Wer bin ich denn, daß ich berühren darf
uraltes Gut, aus Menſchenhänden längſt
der ſchweigenden Natur zurück gegeben,
und atmen goldene Luft, da doch ſo Großes
vergehen mußte, eh' ich war! Und wortlos
tret' ich zurück vor dem Geweſenen.

Digitized by Google

Tantris der Narr/ von Alfred Polgar

Dieſes Drama von Ernſt Hardt hat gefühls-ſatte Stellen, die in Erinnerung bleiben; Augenblicke von ſo hochgeſpannter Empfindung, daß es förmlich ein Glühen gibt, daß in einem ſolchen Augenblick genug Wärme frei wird, um ganze, langgeſtreckte, kühle Szenen zu durchheizen. Schauplatz iſt: der Irrgarten der Liebe. Die Schickſalswege darin verlaufen wirr, führen durch kurze Seligkeiten, durch lange Schrecklichkeiten, zu Gipfeln, in Abgründe; und ihr Beginn iſt ſo dunkel wie ihr Ende.

Das Hardtſche Drama iſt voll Nachdenklichkeit und Grübelei: all ſeine Menſchen ſtehen vor Unbegreiflichem, vor Zwang, der nicht zu ertragen, und dem doch nicht zu entrinnen iſt, vor Mauern, hinter denen nicht zu atmen, und die doch nicht zu überklimmen ſind. In dieſem Schauſpiel trügt alles: der Intellekt, der Inſtinkt, die Liebe, der Haß; Wahrheit wird zweideutige Lüge, Lüge verrenkte Wahrheit, und Gott ſelbſt legt falſches Zeugnis ab. Es iſt allerdings ein lyriſch-empfindſamer Gott, der (aus Rührung) advokatoriſche Kniffe, Text-Finten, Vexier-Vokabeln gelten läßt, beide Augen zudrückt und begnadigt, wo er nach Geſetzes Meinung und Buchſtaben eigentlich verurteilen müßte. Iſolde ſchwört dem Sinn nach falſche, dem formalen Wortlaut nach korrekte Eide. Gott, im ‚Gottesgericht' zur Bekräftigung dieſer Eide angerufen, läßt ſich gnädig vom Wortlaut düpieren, überhört gutmütig den falſchen Sinn. Und König Marke iſt rundherum der Gefoppte. Sein inneres Auge ſieht eine andre Wahrheit als ſein äußeres. Sein Ahnen, deſſen Richtigkeit er übermächtig ſtark in Nerv und Herz verſpürt, führt ihn zu anderm Erkennen als die Logik der Dinge, der er ſich beugen muß. Mit geſchloſſenen Augen iſt König Marke hellſichtig. Mit offenen iſt er blind. Muß es ſein, da Wiſſen und Verſtehen nichts helfen, wenn Gott ſelbſt ſich zu ‚Drehs' herbeiläßt. Marke iſt weitaus der intereſſanteſte Menſch im Drama. Er durchlebt Tragödien von ſo finſterer Verworrenheit, daß die Tragik der andern neben ſeiner dürftig, ihr Schmerz neben ſeinem ſanft, der Schmerz-Wolluſt nicht entbehrend ſcheint. Für mein Empfinden iſt Marke der Held des Spiels. Er iſt ein Wiſſender, der nicht wiſſen darf. Er iſt der Mächtigſte und doch der Ohnmächtigſte. Sein Leiden um Iſolde — und er leidet um ſie vielleicht mehr als Herr Triſtan — hat kein Ziel, keine Formel, keinen Körper gewiſſermaßen. Er kann es niemals ‚objektivieren', aus ſich herausſtellen, betrachten, erkennen. Es iſt um ihn, wie die Luft, die er atmet: nicht zu ſehen, nicht zu faſſen, nicht zu begreifen. König Marke in dieſem Drama iſt, möchte ich ſagen: noch nicht einmal unglücklich.

Triſtan und Iſolde, das ſind Durſtende, Verſchmachtende. Marke, das iſt ein Durſtender, der zu trinken hat: nur daß ihm jeder Trank zu Gift wird. Triſtan und Iſolde, das ſind Unglückliche aus Schickſals-Laune; ſie könnten glücklicher ſein (und waren es einſt), wäre nicht jener Feind, nicht

Digitized by Google

jener Zufall, nicht jenes Mißverständnis. Marke ist ein Unglücklicher aus innerer Notwendigkeit. Auch rein ästhetisch genommen, aus dichterischer Distanz gesehen, ist er am miserabelsten daran. Sein Leiden hat keinen Glanz, sein Schmerz keine Erhabenheit, sein Schicksal keine Größe. Und er ist doch der Schuldloseste in der Tragödie, das eigentliche Opfer.

Dieses Drama ‚Tantris der Narr' hat, wie gesagt, Augenblicke voll starker Empfindung, andre, in denen gedankliche Attacken mit Schwung und Vehemenz versucht werden. Es stellt ein höchst merkwürdiges und doch höchst wahrscheinliches Menschen-Schicksal auf die Szene (das des Königs Marke). Es hat vom ersten Wort an: eine dunkle, tiefe Stimmung, einen schönen Grundbaß von Trauer und Leidenschaft. Obzwar, wer ‚Tristan' und ‚Isolde' sagt, damit schon zwei wunderbar gestimmte Glocken in Schwung setzt: die süße, traurige Melodie, die aus diesen Namen fließt, wallt wohl auch um dürftige Gestalten, Dürftigkeit verhüllend, als Königsmantel. Dieses Schauspiel hat Beschleunigungen und Vorhalte und Ritardandi und lang hinschwelgende Gesangsstellen und inhaltsschwere Pausen, die mit einander einen kräftigen dramatischen Rhythmus geben. Es hat zudem eine sympathische, edle, reine Art: ist gleichsam, (geistig), nicht blos ‚geschrieben', sondern durchaus kalligraphiert. Und trotz all diesen Tugenden und Vorzügen ist es ein Drama, bei dem man nicht leicht aus dem Fröstеln kommt. Diese Dichtung ‚schlägt flach'. Man wird getroffen und bleibt doch unversehrt. ‚Tantris der Narr' blickt und strebt nach Höhen, ohne sie zu erreichen. Er hat die Gabe, die Seele des Hörers in sanften Schwung zu versetzen, nicht die, sie zu erschüttern. Nimmt man ihm den archaistischen Zierat ab, streift man den Schmuck der paar blinkenden Worte von seinen Fingern, stellt man ihn aus diesem feierlichen, alle Rede mit mystischem Widerhall umkleidenden, alle Empfindung mit langen, tiefen Schatten untermalenden Gefühls-Dom ‚Tristan und Isolde' ins Freie — so bleibt ein gut gemachtes, ehrlich empfundenes, in Süßigkeiten und Bitternissen wohl dosiertes Theaterstück, das Achtung, aber kaum hohe Preise und kaum den Ruf eines großen Kunstwerks verdient.

Der dramatische Bau des Werkes kann keineswegs Gegenstand der Bewunderung sein. Das Schauspiel nimmt einen kräftigen Aufstieg und gleitet schlaff zu einem flauen Ende. Gerade dort, wo man eine festeste Zusammenfassung aller Fäden des Dramas erwartet, setzt eine dialogische Zerfaserung des äußern wie innern Geschehens ein; wo Konzentration vonnöten wäre, die Idee des Dramas ihre inhaltsschwersten, gesättigten Tropfen, ihren Extrakt geben sollte, gerade dort zerfließt die Situation ins Breite und Dünne. . . . Daß ein Dichter hinter dem Werk steht, merkt man an vielem. An den starken Bildern, Bildern ohne Worte, zu denen die Szene zwanglos sich fügt. An der gleichsam musikalischen Verwertung großer und einfacher psychischer Motive: Freundschaft, Tapferkeit, Treue, Ehre klingen wie Orgelpunkte zu polyphoner, wildbewegter, durch schmerzvolle Disharmonien gejagter Liebes-Melodie. Man merkt auch, daß kein leicht beruhigter Geist

Digitized by Google

sich hier um die Durchdringung eines erotischen Problems gemüht hat. Man spürt, daß der Dichter aus tiefer lagernden, dunklern, schwerer zugänglichen Verflechtungen jenes Problems die Fäden zur Knüpfung seines dramatischen Gewebes nehmen wollte.

Seine Sprache ist oft schön, biegsam, stark in ihrer klug ausgewogenen Prägnanz, oft auch zu wohlgefälligen, melodischen Bogen gespannt. Von dichterischem Glanz, von Fülle in Klang und Farbe, von Wort-Zauber ist nichts zu verspüren. Es ist ganz und gar keine schöpferische Sprache. Ein gewisser billiger Lyrismus macht sich bemerkbar. ‚Gold', ‚golden', ‚goldenes Gold', ‚goldenes Haar', ‚goldenes Lächeln', ‚Gold' an allen Ecken und Enden! Wie Tristan Isoldens Schönheit besingen soll, wird sein Vers von schwulstiger Armseligkeit: ‚Ein elfenbeinern Gleißen ist ihr weißer Leib', ferner ist er ‚eine Kirche aus Basalt' und geht ‚auf Marmorfüßen'. Man denkt an die Diktion des Dichters Hofmann von Hofmannswaldau. Und ich bin überhaupt gegen Mineralien (im Dramatischen). Auch gegen Obst und Floristik, wofern ihre Inanspruchnahme zur Auffärbung und Durchduftung der lyrischen Ekstase nicht mit weisester Oekonomie geschieht. ‚Purpurfrüchte', ‚Fruchtkapseln, auf süßen Seim harrend', ‚Lilienschaft', ‚Blütenzweige eines jungen Mandelbaumes' — die Vegetation ist zu tropisch für neun Verszeilen.

Das episodische Beiwerk des ‚Tantris' — und es gibt dessen ziemlich viel — ist keineswegs immer organisch erwachsen. Es ist oft eitel Stuck und Klebewerk. Der Hirte, um nur ein Beispiel zu geben, der die Königin noch nie gesehen, dann sich zweimal irrt, indem er Isoldens Frauen für die Königin nimmt, ist eine unechte, kalt hinzugekünstelte Figur. Als er die Dame Gimelle sieht, ruft er: „Gott, wie ist sie schön, ein Engel." Dann bei Brangänens Erscheinung: „Dort, wie eine Hindin . . . wie eine Lilie!" . . . Endlich, angesichts der Königin: „Gott . . . die Sonne fällt . . . es strahlt." Es ist ein eigentümliches Mißbehagen, das diese kurze Szene in ihrer, ich möchte sagen: so strohnüchternen Schönheits-Trunkenheit erregt. Man spürt peinlich die Fähigkeit des Dichters zu falschem Pathos und billigen Steigerungen . . . Oder dieser Narr Ugrin, der ganz Belangloses redet, weder Witziges noch Kluges, und doch ein höchst ambitionöser Narr ist, tut, als wäre er auch so ein unbegreiflich köstlicher, bitterlustiger, auf einem Untergrund nachtschwarzer Melancholie in allen Regenbogen des Witzes schillernder Kerl wie seine Shakespeareschen Vettern.

Der Einwände wären viele. Sie müßten am Ende nicht gemacht werden, würde nicht die Begeisterung über den neuen deutschen Klassiker sich in gar so phantastischen Wirbeln auf der Ruhmespauke austrommeln. Alle Lobesworte sind am Platz für das sympathische, mit Detail-Schönheiten mancher Art begabte und ein Talent von echter Qualität verratende Werk. Aber von irgendwelcher ‚Größe', von Genialitäten des Blicks, der Empfindung, des Ausdrucks ist im ‚Tantris' gar nichts zu verspüren. Sein Bestes, um mit einer Bejahung zu schließen, scheint mir die Modernität

Digitized by Google

der geschilderten Charaktere zu sein. Das ‚subjektive Ethos', das der Dichter jeder Leidenschaft, jedem von einer starken Empfindung bewegten Menschenherzen zubilligt, ist im allerbesten Sinn ein moderner Zug. Er tritt am schärfsten, fast rührend, im Bilde der Isolde zutage. Es ist schön, wie diese Frau für die Unehrlichkeiten, zu denen ihre Seelenwunde sie nötigt, ein ehrlichstes Pathos, einen heroischen Trotz, einen geradezu heiligen Lüge-Ton findet, eine Komödie von so tiefer Aufrichtigkeit spielt, daß sie selbst im Augenblick wohl kaum weiß, wo wahr und unwahr aneinander grenzen. König Marke aber ist der Mann, der beides, die Unehrlichkeit und die Ehrlichkeit, das allzu Menschliche und das Heilige, gleich stark heraushört und verzweifelnd nicht weiß, welche Tat ihm als Frucht dieser zwei unvereinbaren Erkenntnisse reifen soll.

Das Burgtheater hat dem ‚Tantris' viel Liebe und Sorgfalt zugewandt. Szenenbilder von so stilvoller, fast asketischer Einfachheit und eben deshalb von so starker Wirkung waren im Burgtheater vielleicht noch nie zu sehen. Die Isolde der Frau Bleibtreu ist eine schauspielerische Leistung voll Adel und Würde; freilich auch ein wenig von jenem akademischen, kühlen Zug durchfröstelt, den Frau Bleibtreu nie ganz aus ihrem Spiel bannen kann. Darin hatte sie diesmal direkt etwas Wesensverwandtes mit der dargestellten Dichtung. Wunderschön sprach sie den falsch-echten Eid (im zweiten Akt), am ganzen Leibe, in Miene und Ton bebend vor Wahrhaftigkeit — bis sie zum Schluß, mit einer kaum merkbar leisen ironischen Senkung der Stimme, alles eben so feierlich Bekräftigte in einen Dunst von Fragezeichen sich lösen ließ. Herr Kainz, als Tristan, prächtig in den starken, heroischen Momenten, im Durchblitzen seiner Ritterschaft durchs Siechen- und Narrenkleid, und später überrumpelnd durch den Aufschwung seiner Desperation, durch die plötzlichen Ekstasen seiner Herzensnot. Der schönste Moment seines Spieles schien mir die kleine Pause, die er vor jener Schilderung von Isoldens Schönheit machte, und die still-verklärte, aus tiefsten Brunnen der Erinnerung aufsteigende Stimme, mit der er dann zu sprechen anhob. Es war wie das stumme Heraufbeschwören und dann wie das leise Heranschweben eines seligen Schattens. Herr Devrient posierte unübertrefflich den finstern Ritter Denovalin. Er sollte aber zum Zweck der Dämonie andre rhetorische Mittel wählen als dieses konventionell-fürchterliche Rollen und Grollen, Röcheln und Scharren in der Kehle. Wieviel wirkungsvoller und schöner wäre hier ein stahlhartes, eiskaltes, dunkles und scharfes Mezzoforte der Stimme, als dieser tragische Löwenton, dieses gesprochene Mähneschütteln! Herrn Sonnenthals König Marke hatte sicher höchste künstlerische Qualitäten. Aber: Pagenherzen braten, Weiber den Siechen schenken, Ritterleichen den Hunden vorwerfen lassen, ist schließlich nicht Sonnenthals Sache. Das Eis ums Herz dieses Königs Marke hielt nicht. Alle Augenblicke, mitten im strengsten Gefühlswinter, war Tauwetter, Schmelze, und Frühlingsgeklingel in der Luft. Unterm Volk fiel ein verzücktes kleines Mädchen auf, das Fräulein Lia Rosen spielte.

Digitized by Google

Märkiſches Wandertheater/

von Walter Turszinsky

Das Märkiſche Wandertheater, das ſeit etwa einem Jahr beſteht, iſt ein Kind der berliner ‚Geſellſchaft für Volksbildung‘ und der Schillertheater-Idee. Zweck iſt: den kleinern und größern Flecken der Mark und der benachbarten Bezirke eine mit beſcheidenen, aber ſaubern Mitteln arbeitende Theaterkunſt zu geben. Der junge Doktor Emil Geyer, der auf dem Umweg über die Schriftſtellerei zum Theater gekommen iſt, und deſſen vornehmes, geſcheites Büchlein ‚Vom Pathos der Zeit‘ manche wertvolle Einzelheit aus dem Wirrwarr unſers Bühnenweſens klug erläutert, ſitzt auf dem Bock dieſes Theſpiskarrens. Junge Acher, begabte und begeiſterte Anfängerinnen fahren mit: durch die Niederlauſitz, von Finſterwalde nach Elſterwerda, von Hoyerswerda nach Senftenberg, von Sagan zu den Gurken von Lübben und Lübbenau, einmal ein bischen ins Pommerland hinein, dann durch die Priegnitz oder durch eine Ecke von Sachſen, herauf, herunter, quer und krumm. Die Vertrauensmänner der Inſtitution — zumeiſt die Bürgermeiſter oder die Landräte, die den Beſuch dieſer künſtleriſch leidlich wohlerzogenen Mimen naturgemäß lieber haben, als den Unfug, das grinſende Elend der Schmierenkomödianten, und die dem ‚Wandertheater‘ ſogar häufig als Aktionäre beiſpringen — wählen vor dem Eintreffen der Truppe das Repertoire und ſorgen dafür, daß irgend ein Saalraum unentgeltlich ſein Bühnchen zur Verfügung ſtellt. Von jedem der kleinen Orte werden den Wandertheaterleuten für den Abend zweihundert Mark Subſidien gezahlt, werden ihnen Auslagen für Publikationen, Reklamen, Gepäckfuhren vergütet. Die humane Beſonderheit des Schillertheaters, Koſtüme, Perücken, alle Hilfsmittel der Toilette Darſtellern und Darſtellerinnen frei zu liefern, iſt von der Wanderbühne gleichfalls übernommen. Als Verzinſung ihrer materiellen Leiſtung gewährt man den Geldleuten die Hälfte der Abendeinnahme. Da das junge Unternehmen den Keim der Lebensfähigkeit in ſich trägt, ſo iſt man trotz dieſem reellen und anſtändigen Geſchäftsgebahren, trotzdem man ſich den Koſtümfundus für manches Stück bis zu tauſend Mark koſten läßt, bisher gut zurechtgekommen. In dieſer Spielzeit hat ſchon der erſte Reiſemonat, der September, einen Ueberſchuß von etwa fünfzehnhundert Mark abgeworfen, die nun zur Amortiſierung neuer Anſchaffungen verwandt werden. Das Geſamtergebnis des Saiſonverdienſtes ſoll dieſes Mal als Prämie den Schauſpielern zufallen .....

Hübſch iſt es, einmal dieſen Wandermimen nachzufahren, im benachbarten Rüdersdorf die Reize ihrer ‚Maria Stuart‘ zu ergründen. Im Coupé mit uns ein blaſſes, ſchlankes Fräulein im weiten Pelzmantel, mit maleriſch abwärts gefremptem Uebermädchenhut und großem, ins Leere tauchendem Blick. Ich wette mit meiner Frau um die Unkoſten der Fahrt, daß wir

Digitized by Google

hier den Vorzug haben, in der erlauchten Gesellschaft der entthronten Königin von Schottland zu reisen — und ich gewinne die Wette. Dann, am Fahrtziel, hinter dem nippigen, hellbraunen Bahnhofshaus hervor, springt ein dürrer Mensch mit blassem, lockenumwalltem Adlergesicht, in dessen tiefen Lippenfalten Mephistos Hohngelächter neben Jagos Triumphgrinsen gemeinsam wohnen, an Königin Marias Seite. Schon entführt beide der Wagen, fort über die öde, märkische Chausseesteppe, hinein in den Nebel, der seine weichen Flormäntel immer fester mit einander verschlingt. Auch wir tauchen in dem Nebel unter, ahnen mehr, als daß wir das alles sehen, hinter seiner milchigen, wolkigen Grenze niedrige alte Häuser, ein dürftiges Wäldchen, ein geräuschloses, dunstbeladenes Wasser unter einer Brücke. Zuweilen bekommt der große, graue Gazefetzen, der den Himmel und die blaßbraune, trocken-lehmige Sanderde mit einander zu verbinden scheint, einen schwarzen Fleck in der Mitte. Der Fleck wird größer, verbreitert und verlängert sich zum Schatten, schiebt sich über die Straße uns entgegen, nimmt die Gestalt eines Arbeiters an, der mit frostroter Nase und mit schweren Tretstiefeln vorüberstapft. Oder ein paar dieser gesunden märkischen Rangen mit den runden, auf den Schädeln vom kurzen Blondhaar tapezierten, apfeldicken Köpfen spielen mit uns ‚Ueberfall'. Und das Aufklirren der Glasflasche, die sie einer über den Weg huschenden Ratte nachschleudern — die kleinen Bestien blöken dazu noch ‚Hurrah' — erschüttert unser Nervensystem schwerer, als die ‚Maria Stuart' des folgenden Abends.

Am Gipfel eines kleinen, schräg ansteigenden Hügels liegt das vorläufig noch stockfinstere ‚Festhaus', das von dem Raketenfeuerwerk Schillerscher Zündworte erleuchtet werden soll. Darum wohl spart der Wirt so sehr mit Licht, Heizung und Freundlichkeit, verbarrikadiert sich — ganz wie sein Kollege drüben im Hotel, wo die ‚Spielers' wohnen — hinter der Eismauer des ‚Nu-jerade-nich!'-Standpunktes. Dieser Gastwirt mag an unerwartete Reisende überhaupt keine Zimmer abgeben. „Und die Haustüre wird punkt elfen jeschlossen!" Jener will früh zu Bett gehen, und an ein vergnügtes Zusammensitzen nach der Hinrichtung Maria Stuarts ist also gar nicht zu denken. Grollend, daß während der Vorstellung nur der Genuß klassischer Verse, nicht aber der hellen Bieres und belegter Brötchen gestattet sein soll, liefert dieser Kunstherbergsvater die zur Ausschmückung des altenglischen Hofes notwendigen Requisiten in Gestalt einiger Armleuchter und Stühle mit dem Antlitz eines Leichenbitters aus, der eben auf eine Citrone gebissen hat. Und wenn er spricht — er tut es nur, wenn man ihn fragt — scheint das Wort ‚mies' mit unverlöschbarer Aetzschrift seinem buschigbärtigen Antlitz aufgeprägt. Alter Theodor Fontane: bei näherer Beziehung zu den Märkern, die meinen Ausflug versüßen halfen, hätte deine Schwärmerei für die Bevölkerung dieser Landschaft einen gewaltigen Knacks bekommen .....

Wir drücken uns in öden Gastzimmern herum, auf denen noch die dumpfe, dunkle Trauer altmärkischer Raubritterzeiten zu lasten scheint. Aus einem alten Flügel beben ein paar Cavalleria-Accorde hervor. Schmuddelige

Digitized by Google

Journalblätter kniſtern. So vertreiben ſich die abwartenden Mimen die Zeit. Im ‚Feſthauſe‘ bringen nun ſchon die Erſcheinungen der Wirtstöchter — die eine trägt ein burgunderrotes Sammetgewand und ſchwarze Stirnlöckchen, die andre ein ſchwarz-weiß geſchecktes Seidenröckchen und ein gar zierlich Schleiflein im Haar — Licht in die düſtere, Bockwurſt- und Sauerkohlgerüche tranſpirierende Atmoſphäre. Mich aber führt Doktor Geyer durch lange Gänge, in denen jetzt ſchon kleine Oefen ihre gelbroten Glotzaugen aufreißen, zu ſeinem Bühnchen, zu ſeinem Rudelbrett, oder — um mit Schiller zu reden — zum ‚Brett im Ozean‘ dieſer märkiſchen Seelenkälte. Noch iſt der Saal eine große, ſchwarze, eiſeskühle Senkgrube. Auch die kleine, rechts neben der Bühne eingelaſſene Männergarderobe, die durch Mortimers Dolch, Burleighs Schwert und Leiceſters Barett ziemlich ausgefüllt iſt, könnte getroſt mehr Schillerſches Feuer ausatmen. Kein Wunder, daß hier, wo der Märker Eiſen reckt, geſtern Abend ‚Minna von Barnhelm‘ durchgefallen iſt. „Ein Glück, daß die Leute ſo ſchön geſpielt haben .....“: war die kritiſche Meinung. Im Ganzen konſtatiert der Wandertheaterdirektor eine Divergenz zwiſchen dem Geſchmack der Städte, die ihre Gymnaſiaſten und Seminariſten haben, und der Dörfer, wo allenfalls der Landrat und der Lehrer klaſſiſche Ambitionen in den Männerbrüſten bergen. Dort triumphieren die ſchottiſche Maria, die heitere Minna, Iphigenie, Nora Helmer, Hero und Leander (mit ganze ſechszehn Perſonen umfaſſendem Feſtzug bei der Tempelweihe). Hier obſiegen Emanuel Striese und die Xantippen der ‚Deutſchen Kleinſtädter‘.

Auch heute erweiſt ſich, daß Schillers Szenentrumpf auf Szenentrumpf türmende Tragödie — baut dieſen jäh und himmelhoch anſteigenden erſten Akt nach, Ihr zeitgenöſſiſchen Dramatiker! — für Rüdersdorf einigermaßen ‚überwunden‘ iſt. Der große, kahle, für kriegervereinliche Kundgebungen wie geſchaffene Saal nimmt jetzt bereits den kleinen Bühnenausſchnitt in die Mitte ſeines weißen flirrenden Lichtſcheins, zeigt ſeine Deckenausſtattung, die Fähnchen, die jede Wäſche ſorglich vermieden haben, die Schleifchen, an denen anmutvoll zierliche Sektflaſchen baumeln. Draußen, bergan über den Hügelſand ſchwirren die Fahrräder. Die Kunſtgemeinde kommt. Der Herr Gendarm, der das Schwert nicht von der Linken läßt, der den Schnauzbart friſch geſalbt, ja ſelbſt die Denkmünze an der Rockbruſt befeſtigt hat, lehnt ſich gemütlich in den Stuhl. Der Herr Lehrer mit dem hübſchen, dunkelbärtigen Sardanapalkopf hängt das ſchwere Düffelcape an den Rechen und ſortiert das Material, aus dem er morgen die Kritik herſtellen wird. Ein paar Oekonomen mit grünen Lodenhüten blicken mit hellen Augen durch das vollgequalmte Bierzimmer zu der graziös-adretten Süd-Oeſterreicherin hinüber, die — als Gattin eines der Schauſpieler — in reicher Abendtoilette den Beginn der Vorſtellung hier abwartet, und über deren Zigarette die Damen des Ortes läſtern. Aber die ſchnurgerade ausgerichteten Stuhlreihen im Saale hätten noch Raum für zahlreiche Kunſtſehnſüchtige. Die Holzſeſſel zeigen manchen leeren Rücken. Immerhin

Digitized by Google

ſtrömen Begeiſterung und Saalöfen gleichſtarke Flammenkräfte aus. Der Applaus treibt den ungelenken Vorhang zwar immer nur ein oder zwei Mal in die Höhe. Aber dieſer Applaus iſt von wahrhafter Freude an der Sache, von intenſivem Aufgehen in ihr erzeugt.

Und er ſpricht nur aus, was ich ſelber fühle. Denn auch ich habe das kritiſche Handwerkszeug ſchon nach der erſten Szene in dem dazu ſehr geeigneten Ofen verkohlen laſſen. Gewiß iſt dieſer hohläugige Leiceſter — ſein Idiom verrät es — ein direkter Landsmann von Marcell Salzers böhmiſchem Fremdenführer. Gewiß leben die Seelen des Grafen Bellièvre, des ängſtlichen Daviſon, des ‚Offiziers der Leibwache‘ in der Bruſt des nämlichen blonden Schauſpielers. Gewiß muß Direktor Geyer-Mortimer, um ſeinen Dolch gegen ſich ſelber zücken zu können, vor Eliſabeths verfolgenden Sbirren einherſpringen wie ein Pudel. Und dennoch: alle dieſe jungen Leute geben und wecken Begeiſterung. Wenn ſie auf Dekorationen verzichten, zwiſchen grünen oder braunen Vorhängen agieren, einen Schreibtiſch, ein paar mit violettem Sammetſtoff behängte Stühle, ein paar Leuchter zu den einzigen Ausdrucksnuancen der Szene wählen, ſo ſagen ſie offen: Wir können nicht mehr leiſten — alſo muß es die Sache bringen! Und wirklich denkt am Ende niemand daran, daß die Toilette der Eliſabeth prächtig . . . und daß andre Koſtüme es nicht ſind. Denn Burleigh iſt ein guter Sprecher, Shrewsbury der liebe alte Herr, der er ſein ſoll. Maria Stuart, die blonde Reiſegefährtin, ſtört gewiß noch mit eckigen, verlegenen Schülerinnenbewegungen das Edelmaß ihres heißen, ehrlichen, ung aufſteigenden Gefühls, das ihr die Flammenröte ins Geſicht treibt. Aber dieſe Sofie Bartel wird einmal. Und Frau Ellen Geyer, die Eliſabeth dieſes Theaters, iſt — man weiß das vom Kleinen Theater zu Berlin — bereits eine fertige Intelligenz, die ſich ihre ‚jungfräuliche Königin‘ zwar ein wenig ins liebenswürdig Mädchenhafte transponiert, aber gerade darum intereſſant wirkt, wenn dieſes ſchlanke Schlänglein den Giftzahn zeigt, mit ſpitzer Zunge verwundet, mit zierlich geſpitztem Mündchen Tod und Verderben kündet . . . . . .

Marias Schickſal iſt beſiegelt. Ehe ſie tot iſt, werden die Rüdersdorfer die Mitternachtsſtunde erleben. Uns aber ſchleppt ein ſchwarzer Wagenkaſten hinein in eine ganz nebelloſe Nacht. Ein grünlich-goldiger Schein hängt am Ende der Allee, die von ruppigem, vom Herbſtwinde gezauſtem Baumwerk eingeſäumt iſt. Und, als wir am Bahnhof ausſteigen und mit der den Märkern gegenüber angebrachten Schüchternheit den Preis dieſer Zehn-Minuten-Fahrt erforſchen wollen, ſagt der Kutſcher: „Na, ſechs Emmchen. Det verſteht ſich doch von ſelbſt!“

Digitized by Google

Ueber zwei neue Bücher/ von Peter Altenberg

Ich glaube, man muß unbedingt einige wenige moderne Bücher leſen. Vor allem natürlich die meinen, um ſich einen Begriff von der ſich bahnbrechenden modernen dekadenten Seele im Menſchen zu verſchaffen, das heißt einer erhöhten Impreſſionabilität, die die bisherige robuſte Lebenskraft zwar ſchwächt, aber im Durchſchnitt dennoch faſt größere Vorteile bieten wird, wenn einmal alles darnach organiſiert ſein wird! Der Vegetarianismus iſt natürlich ein koleſſaler Blödſinn; aber wenn er uns aufmerkſam macht, daß die Gifte der allzu vielen Fleiſchſalze verderblich ſind, kann er ‚regenerierend' wirken! Man muß alle Wahrheiten übertrieben verkündigen; der Idiot ſtutzt ſie ja doch ſogleich auf ſein ihm entſprechendes Maß zu! Alle Verbeſſerungen werden ausſchließlich in den Gehirnen von Idioten zu Irrlehren; denn der Weiſe nimmt das Verdauungsfähige daraus ſelbſtverſtändlich und faſt automatiſch heraus, entledigt ſich ebenſo automatiſch des für ihn Unverdaulichen! Nur der Trottel weiß mit den neuen Erkenntniſſen nichts anzufangen, ſie beunruhigen, belaſten ihn, er erbricht ſie gleichſam, feindet den an, der ſie ihm verſchafft hat! Infolgedeſſen empfehle ich, mit dieſer vorausgeſchickten Reſerve, nächſt meinen fünf Büchern, die beiden bei S. Fiſcher, Berlin, ſoeben erſchienenen Bände: Bernard Shaw, Eſſays, und Johannes V. Jenſen, ‚Die Neue Welt', Eſſays. Es ſind Bücher modernen Geiſtes! Man erhält dadurch den Blick für eine ‚neue Auffaſſung' der Dinge der Welt, ſo mehr erſchaut jedenfalls aus der ‚Vogelperſpektive', nicht aus den Niederungen ſeiner eignen bisherigen Vorurteile heraus! Es ſind Streiter für Klarheit und Wahrheit! Sie nehmen keinerlei Rückſicht auf den Idioten, der ſie mißverſteht! Möge ein jeder es leſen, der ſich für keinen ‚Idioten des Daſeins' hält, alſo alle! Und wenn ſie ſich nur dadurch vor ſich ſelbſt retteten, indem ſie ſagen: „Es iſt zwar nicht richtig, aber intereſſant — — —", würde man es ſchon merken, daß dieſes Gift ‚Wahrheit' irgendwie gewirkt habe!

Rundſchau

Girardi

Alexander Girardi iſt wieder gekommen und hat mit dem zartem Jasminduft ſeines Dialekts Grüße aus einer lichtern, hellern Welt mitgebracht: aus Oeſterreich, aus Wien. Als Bruder Straubinger iſt er auf die Bretter des Thaliatheaters ge-

Digitized by Google

treten, und mit einem Schlage hat er die Langweiligkeit der Posse, die Banalität der Musik, das Gekrächz seiner Partner vergessen lassen. Gleich einem lauen, milden Hauch schmeichelt sich sein blutwarmer Sprechgesang um die Sinne. Er ist der Ewigjunge geblieben, der Komödiant aus innerm Drange ist immer noch über alles hinweg nicht der Schauspieler seiner Rolle, sondern der Schauspieler seiner Seele.

Die Vielflächigkeit seines Wesens auseinanderzulegen und zeigen zu wollen, wie bei diesem Künstler eine Linie das ganze Genie, ein Augenzwinkern den ganzen Menschen, ein Ton das ganze Gefühlsregister verrät, hieße überflüssigerweise die Distanz zwischen eigenem und fremdem Können aufdecken. Denn Willi Handl hat hier alles gesagt, was für das Verständnis Girardis notwendig ist. Hat die Atmosphäre geschildert, in die Girardi hineinwachsen mußte, um aus ihr als Generalnenner aller ihrer Wesensbesonderheiten hervorgehen zu können. Hat Girardi und seiner sterbenden Umwelt den Spiegel des Psychologen vorgehalten, und hat nur unterlassen, von der Entwicklung des Künstlers, von der Geschichte seiner Jahre zu erzählen.

Das holt ein charmantes Buch nach, das unter dem Titel ‚Girardi' im Verlag Concordia zu Berlin erschienen ist. Karl Friedrich Nowak, den die ältern Leser der ‚Schaubühne' kennen, hat mit wienerischer Grazie das wienerische Thema behandelt. Damit wären Vorzüge und Fehler der Monographie in ihren Umrissen angegeben. Nowak taucht also weder tief unter, noch sucht er die innern Seelenvorgänge aufzudecken. Er schildert einfach die Zeit, wie sie sich sah, und die Menschen, wie sie sich gaben, und wie sie der oberflächliche Betrachter noch heute sieht. Vom Vormärz hebt er die leichten Schleier des Vergessens auf, über das Sturmjahr hinweg bis in die große Zeit der großen Operettenkönige folgt er dem Fluß alles Werdens und zeigt, wie Girardi als notwendiges Produkt seiner Gegenwart aus jener Zeit entstehen mußte. Eine glanzvolle Kette verbindet ihn mit der Vergangenheit, denn glanzvoll sind die Namen ihrer Glieder. Und dann erzählt Nowak von den Vagantenfahrten unsers Künstlers, wie er schließlich ans alte Tuchlaubentheater zum Strampfer kam und den Weg des Genies mit Erfolg beendete. Wie er alle Rollen spielte und sang, in ‚Faust' und ‚Traviata', in Anzengruberdramen und der ‚Zauberflöte', in ‚Fidelio' und allen neuen Operetten auftrat. Und wie sich schließlich viele an den Kopf griffen und meinten, der Mann gehöre doch eigentlich an die Burg, in das ehrwürdigste Schauspielhaus selbst. Aber daraus ist nichts geworden und wird wohl nichts werden, denn wenn auch Girardi echte, wahlverwandte Volksgestalten mit kurzen Zügen zeichnen kann, markant wie nur ein Mitterwurzer, ein Baumeister, ein Kainz, so ist doch nicht gesagt, daß er auch dem Pathos des großen Dramas gewachsen wäre. Laßt ihn sein, was er ist und was er nicht wäre, wenns seine Natur nicht wollte: zwar nur im Volksstück ein König, aber doch ein König.

Felix Stössinger

Vom Münchener Schauspielhaus

Das Münchener Schauspielhaus wird nach den denkbar einfachsten Prinzipien geleitet. Man pflegt den französischen Schwank, um sich die Mittel für die Literatur zu beschaffen, und man pflegt die literarischen Dinge, um dem Bürgerpublikum die Be-

Digitized by Google

ruhigung einzuflößen: Lieben Leute, hier wird Literatur getrieben. So ist das Münchener Schauspielhaus eine ideale Verbindung von Kunst und Geschäft.

Was für Otto Brahm Gerhart Hauptmann und Henrik Ibsen, das bedeuten für J. G. Stollberg vom Schauspielhaus Max Halbe und Frank Wedekind. Wie denn überhaupt dieser schmiegsam kluge, ebenso geschäfts- wie regiefrohe Direktor, der sich lieber von seinem sichern Theaterinstinkt als von einem ernsthaft kultivierten literarischen Geschmack leiten läßt, die münchner Note stark betont: Michael Georg Conrad, Otto Julius Bierbaum, Ernst Rosmer, Max Bernstein, Korfiz Holm, Bernhart Rehse, Josef Ruederer, Ludwig Thoma waren und sind im Spielplan des Schauspielhauses mit sorgfältigen Aufführungen vertreten.

So hat Stollberg jetzt, bald nachdem er Ernst Rosmers ‚Maria Arndt' aus lediglich künstlerischen Motiven zu einer honorigen Aufführung gebracht, ‚Frühlings Erwachen' der Zensur für die öffentliche Vorstellung entrissen. Aus anderen als aus prinzipiellen Gründen dürfte die Freigabe des Stückes für München freilich kaum gutgeheißen werden. Denn die dreiundsiebzig literarisch ernsthaft Interessierten, die ein Statistiker in München gezählt hat, hatten wohl schon die Aufführung des Neuen Vereins im Vorjahr gesehen, und bei den Tausenden, die jetzt das ‚unsittliche' Stück begaffen, weckt es bestenfalls Befremden. Von dem eleganten Publikum der Premiere glaubte ein Teil mit geblähter Hemdbrust und kräftigen Handbewegungen seiner freiheitlichen Gesinnung schallenden Ausdruck geben zu müssen, ein Teil riß albern unflätige Witze, und der Rest machte kalt, roh und belustigt Skandal.

Die Aufführung betonte mit Glück, was an dem Werk Theater ist: was aber an Poesie in ‚Frühlings Erwachen' lebt, kam nur in den Kulissen, nicht in den Spielern zur Geltung. Moritz Stiefel wurde zum raisonnierenden Kommis, Ilse zum schwadronierenden Backfisch heruntergespielt; Wendla Bergmann fiel aus Momenten wundervollster Echtheit in Minuten gräßlichsten Theaters, und Melchior, so geschickt und diskret er spielte, spielte eben nur. Die Mutter Gabor zwar war von verstehender Wärme, der vermummte Herr von starker, überzeugender, unerbittlicher Dämonie, und die Lehrer waren geglückte Karikaturen: aber das Gefühl aus den heimlichsten, heiligsten Quellen geschöpfter Tragik, das starke Empfinden süßer, beklemmender, sich dunkel ballender und lösender Aengste, wie es das Buch, wie Reinhardts Bühnendichtung es vermittelt, vermochte die münchner Aufführung nur fern-fernher aufdämmern zu lassen.

Eine durchaus einheitliche Wiedergabe hingegen, die das Wesen des Buchs bis aufs letzte Tröpflein ausschöpfte, fand Ludwig Thomas ‚Moral'. Diese derbe Satire, die ohne literarische Skrupel klotzig und stämmig und ihrer Wirkung gewiß einherstapft, voller Situationen, die für den Augenblickseffekt der Bühne ersonnen sind, mit einem Dialog, dessen grobfädige Frische nur von der Bühne her genossen werden will, war ein Leckerbissen für alle beteiligten Mimen. Eine theaterfrohe Regie ließ schlankweg alle etwa hineinzudeutenden literarischen Qualitätchen fallen, scherte sich den Teufel um allzu naturalistische Bedenken und karikierte — den Intentionen des Autors gemäß — unentwegt drauf los. So mag die beifallumrauschte Vorstellung dem Bankier Thomas

Digitized by Google

ebenſo zu Gefallen geweſen ſein, wie ſeinen nach Wedekinds ‚Oaha‘ d. ppelt beſorgten Freunden zur Betrübnis.

Lion Feuchtwanger

Irmingard

Wenn — ach, wie bald! — die Handſchrift dieſes Dramas im Archiv des Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Schauſpielhauſes verſtauben wird, dann wird ein neuer Anderſen ſie ihre Geſchichte erzählen laſſen, all den dickleibigen Schweſtern, die, rings um ſie, von Staub und Schimmel geradezu verkruſtet ſind. Denn die Schweſtern ſind niemals aufgeführt worden; nur Irmingard iſt es, und darum glaubt ſie ſich ſelbſt auch jetzt noch ſtolzer aufführen zu dürfen, als alle die andern. Sie ſchürzt ihren papiernen Mund zur herben Anklage gegen die Kritik, nicht gegen das Publikum, das ihr wohlwollte, an jenem glänzenden Abend der Menſchwerdung, der Premiere. Ja, Irmingard trägt leider ein wenig die Ueberheblichkeit von Oskar Wildes ‚vornehmer Rakete‘ zur Schau . . . Und ſie berichtet, wie ihr Schöpfer, Herr Herbert von Berger, ſie dereinſt in einem altenburgiſchen Schreibwarengeſchäft kaufte. Ihr Herz klopfte; das heißt: eigentlich hatte ſie noch gar keins, beſtand ſie doch erſt aus lauter unbeſchriebenen Blättern. Aber der Herr betrachtete ſie gerade deswegen mit Rührung und ſteckte ſie ſehr ſorgfältig in die innere Taſche ſeines bunten Rocks. War er doch ein junger Offizier! Und ein Poet dazu! Und nachts bedeckte er die Handſchrift mit tauſend erregten Schnörkelzeichen, aus deren krauſer Ordnung dann ſie ſelbſt, Irmingard, erſtand, die germaniſche Jungfrau, die das Weib des feindlichen römiſchen Feldherrn wurde und dadurch in grauenvolle Konflikte kam. Sie wußte um einen Mordanſchlag der Germanen und durfte ihn dem bedrohten Gatten nicht verraten. So ging alles in Mord aus . . . Herr von Berger hatte Hebbel geleſen und wollte nun, wie der, im Einzelſchickſal ein ſtarres Weltgeſetz rechtfertigen: niemand überwindet heimatliche Bedingtheit; und wer ſich, pflichtenreiche Zuſammenhänge löſend, ein ſelbſtherrliches Glück ſchafft, der geht zu Grunde! . . . Dies — wird die Handſchrift geheimnisvoll raunen — geſtaltete in mir mein Schöpfer. Dann wanderte ich. Und gelangte zu Herrn E. K., der mich eine ‚hoheitsvolle Barbarin‘ nannte und mich lebendig werden ließ in dem Hauſe, da er groß war. So ward ich, Irmingard, Fleiſch und Blut der Frau Gertrud Korn, trug wallende gelbe Locken, ſtand da wie die Germania auf dem Niederwald, gab mir mit einem Schwerte ſelbſt den Tod und ſank hin zum toten Gemahl und zwei geſchlachteten Brüdern! Nur noch mein Vater, der übermenſchliche Irmin, reckte ſich erhaben gen Himmel . . . Doch nächſten Tages haben kritiſche Schufte geſchmäht: in mir ſei nichts gekonnt; ein anſtändiges Wollen habe vier Akte von belangloſem Dilettantismus geballt; und wenn ich vielleicht nicht lächerlich ſei, ſo doch ganz gleichgültig und, in meinen Apachenſzenen zum Schluß, ſehr peinlich . . . Und der Abgeſeimteſte der Rezenſenten, Ferdinand Hardekopf, wagte gar, meinem Dichter vorzuſchlagen, er ſolle mir den ganzen Text vom Leibe reißen, mich, der Zunge beraubt, kinematographieren laſſen und alſo der pariſer Firma Pathé Frères einreichen, als wonneſam-pathetiſche Mordgeſchichte für den cinéma! . . . So ward ich in dies Dunkel verbannt, zu Euch Ruhmloſen. Aber wartet nur: — — — —!

Ferdinand Hardekopf

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

Moral

Komödie in drei Akten von Ludwig Thoma
Verlag und Bühnenvertrieb von Albert Langen in München
Regieplan nach der Aufführung im Kleinen Theater zu Berlin
Inszenierung von Direktor Viktor Barnowsky
Dekorationen nach Entwürfen von Svend Gade, angefertigt im Atelier des Kleinen Theaters.

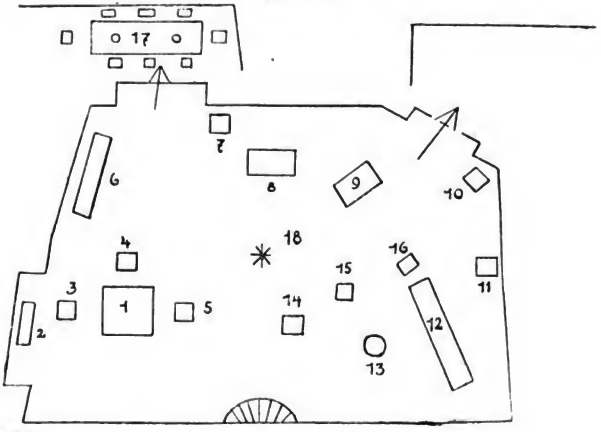
Personen

Fritz Beermann, Rentier — Max Marx. Lina Beermann, seine Frau — Henny Steimann. Effie, beider Tochter — Lotte Klein. Adolf Bolland, Kommerzienrat — Maximilian Sladek. Klara Bolland, seine Frau — Claire Klein. Dr. Hauser, Justizrat — Max Adalbert. Frau Lund, eine alte Frau — Ilka Grüning. Hans Jakob Dobler, Dichter — Leonor Fiebag. Otto Wagner, Gymnasiallehrer — Alexander Rottmann. Freiherr von Simbach, Herzoglicher Polizeipräsident — Rudolf Klein-Rhoden. Oscar Ströbel, Herzoglicher Polizei-Assessor — Erich Ziegel. Madame Ninon de Hauteville, eine Private — Berta Rocco. Freiherr Botho von Schmettau, genannt Zürnberg. Herzoglicher Kammerherr und Adjutant — Herrmann Haack. Josef Reisacher, ein Schreiber — Karl Thumser. Ein Schutzmann — Hugo Hachmeister.

Ort der Handlung: Emilsburg, Hauptstadt des Herzogtums Gerolstein.
Der erste und dritte Akt spielen im Hause des Rentiers Fritz Beermann, der zweite Akt im Polizeigebäude.
Zeit: Von Sonntag mittag bis Montag abend.

Dekorationen

Erster Akt

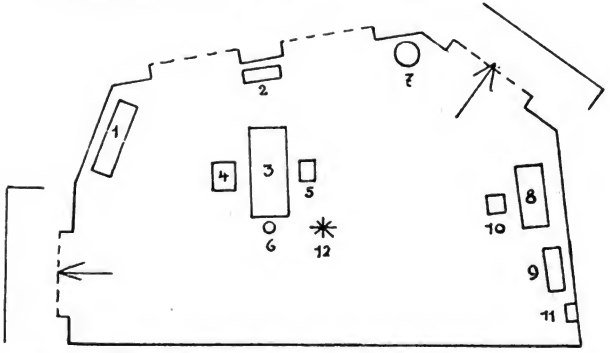


Digitized by Google

Rauchzimmer bei Fritz Beermann. Die Wände sind mit dunklem Stoff bespannt, hohes Paneel über Paneel, Paneelbretter. Links vorn ein Erker. Im Hintergrund rechts kleine Tür, links Flügeltür, die zum Speisezimmer führt.

Vorn links Spieltisch, darüber Spieltischlampe (1), drei Stühle (3, 4, 5), im Erker Blumentisch (2), Kamin (6), Sessel (7), Kaffeetisch (8), Likörtisch (9), Sessel (10), Sessel (11), Sopha (12), kleiner, niedriger Tisch (13), Sessel (14, 15, 16), Speisetisch (17), elektrische Krone am Erker, Kelims (18).

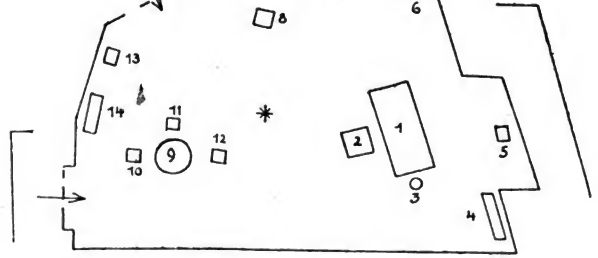
Zweiter Akt



Polizeibureau. Links vorn eine Tür, ebenso im Hintergrund rechts, zwei große Fenster mit gelben Gardinen.

Sopha (1), Aktenständer (2), Tisch für Assessor (3), Stühle (4, 5), Papierkorb (6), Kleiderständer (7), Schreibtisch (8), Aktenspind (9), Stuhl (10), Telephon (11), Gasarm (12).

Dritter Akt



Digitized by Google

Im Hause Beermanns. Behaglich eingerichtetes Herrenzimmer. An den Wänden rechts, Bücherregale.

Schreibtisch (1), Stuhl (2), Papierkorb (3), Truhe (4), Säule mit Figur (5), Klubsessel (6), Kamin (7), großer Sessel (8), kleiner runder Tisch (9), Stühle (10, 11, 12), großer Sessel (13), Sitzbank (14), viel Teppiche, Felle, große Krone, Bilder.

Requisiten

Erster Akt. Auf Spieltisch: Deutsche Spielkarten, Block mit Bleistift, Feuerzeug. Auf Paneelbrettern: Krüge, Teller, Kannen. Auf Kamin: Jardiniere mit Blumen. Auf Kaffeetisch: Kaffeekanne, Zuckerdose mit Zucker und Zange, Milchtopf mit Milch, acht Mokkatassen und silberne Löffel, Cakesdose mit Cakes, Wasserkaraffe mit Wasser, Glas, kleines Tablett. In der Kanne ist Kaffee; ebenso in den Tassen. Auf Likörtisch: Die Likörflaschen Cognac vieux, Fine Champagne, Chartreuse, dazu acht bis zehn Likörgläser, Leuchter mit Licht, Feuerzeug, Tablett, echte Zigarren. Auf kleinem Tisch: Aschbecher.

Hinter der Szene: Tablett mit Kaffee, Zucker, Milch, Cakes für eine Person. Für Frau Lund schwarzer großer Pompadour, schwarzes Strickzeug mit Holznadeln, goldene Brille. Speisetisch, gedeckt für acht Personen, große silberne Leuchter und so weiter. An den Wänden Oelgemälde.

Zweiter Akt. Auf Schreibtisch für Assessor: Zeitung, Schreibzeug, Lampe, Schreibmappe mit Papier, großer Bleistift, elektrischer Klingelknopf, Feuerzeug. Im Schreibtisch: Tagebuch. Im Aktenständer: Akten. Am Kleiderständer: Zwei Ueberzieher, Schirm, Hüte. Auf Schreibtisch: Schreibzeug, Akten, Schreibpapier, Lampe, elektrischer Klingelknopf.

Dritter Akt. Im Schreibtisch: Tagebuch. Auf Schreibtisch: Tischlampe, Telephon, Feuerzeug, Bücher, Schreibzeug, Couvertständer, Schreibmappe. Auf Kamin: Bronze-Uhr. Auf kleinem Tisch vorn: Zigarren (Importen), Leuchter mit Licht, Aschbecher. Im Bücherregal: Konversations-Lexikon.

Hinter der Szene für Inspizienten: Glocke.

Masken und Kostüme

Die Herren tragen in allen Akten dunkle Anzüge (Gehröcke). Beermann hat etwas graues, kurzes Haar, ebenso Schnurrbart. Bollandt: Backenbart, eigenes Haar. Wasner: hellblond mit großem, hellblondem Vollbart. Hauser: eigenes Haar, Brille. Dobler: eigenes Haar. Von Schmettau: eigenes Haar, gescheitelt. Ströbel: eigenes Haar, Monokle. Reisacher: dünnes, etwas graues Haar. Präsident: starken Schnurrbart, lichtes Haar. Die Damen sind im ersten Akt in Gesellschaftstoilette. Frau Beermann mit Effie im dritten Akt in Haustoilette. Frau Lund hat weißes, in der Mitte gescheiteltes Haar.

Beleuchtung

Erster Akt: Krone und Spieltischlampe brennen, ebenso die Lichter im Leuchter auf dem Speisetisch (Nachmittagstimmung).

Zweiter Akt: Tag.

Dritter Akt: Im Anfang scheint die Abendsonne im Erker, sie verschwindet in der Szene zwischen Herrn und Frau Beermann, und es wird dunkler; nachdem Frau Beermann abgegangen ist, schaltet Herr Beermann das Licht ein, und es ist hell bis zum Schluß.

* * *

Juristischer Briefkasten

P. W. Zweifellos brauchten Sie nicht früher aus Ihrem Urlaub zurückzukehren. Das hat aber die Direktion nicht verlangt. Sie schrieb nur, daß Sie während des Urlaubs die Rolle studieren müßten, wenn Sie sie spielen wollten. Die Direktion hat korrekterweise die Entscheidung Ihnen überlassen. Daß die Direktion auf Ihre — etwas

Digitized by Google

ſchroffe — Abſage die Rolle einer andern Künſtlerin übergeben hat und ſie ihr jetzt nicht abnehmen will, iſt nur gerechtfertigt.

Annahmen

Max Bernſtein: Die Sünde, Luſtſpiel. Berlin, Neues Schauſpielhaus.

Otto Ernſt: Tartüff der Patriot, Satiriſcher Schwank. Stuttgart, Hoftheater.

Gerhart Hauptmann: Griſeldis, Drama. Berlin, Leſſingtheater.

Hans Hauptmann: Sein Patent, Luſtſpiel. Hannover, Deutſches Theater.

Paul Mattern: Aldegonde, Tragikomödie. Berlin, Berliner Theater.

Uraufführungen

1. von deutſchen Dramen

8. 11. Guſtav Schwegelbauer: Dorle, Schwäbiſches Volksſtück. Stuttgart, Königliches Wilhelma-Theater.

10. 11. Ferdinand Vetter: Schillers Flucht aus Stuttgart, Spiel. Bern, Intimes Theater.

19. 11. Max Epſtein: Die Kunſt, zu erben, Einaktige Faſchingskomödie. Hamburg, Deutſches Schauſpielhaus.

20. 11. Paul Bliß: Stille Sieger, Schauſpiel. Elberfeld, Stadttheater.

21. 11. Hermann Bahr: Die tiefe Natur, Ein Akt. Wien, Deutſches Volkstheater.

Leo Greiner: Herzog Boccaneras Ende, Einaktiges Drama. Mannheim, Hoftheater.

23. 11. Julius Joachim (Bellachini): Moskau, Drama. Magdeburg, Stadttheater.

24. 11. G. Herzberg (Frau Profeſſor Berthold Litzmann): Mittagsgewölk, Komödie. Cöln, Stadttheater.

Hans Jäger: Was du mir biſt . . ., Lebensſpiel. Coburg, Hoftheater.

25. 11. Paul Wertheimer: Wenn zwei dasſelbe tun, Einaktige Komödie. Wien, Joſefſtädter Theater.

26. 11. Julius Bab: Blut, Drama. Stuttgart, Hoftheater.

Herbert von Berger: Irmingard, Drama. Berlin, Friedrich-Wilhelmſtädtiſches Schauſpielhaus.

Heinrich Welcker: Der Pfarrer von Sankt Georgen, Schauſpiel. Leipzig, Stadttheater.

Stefan Zweig: Terſites, Trauerſpiel. Dresden, Hoftheater.

2. von überſetzten Dramen

21. 11. Guſtav Esmann: Unſre Magdalenen, Schauſpiel. Frankfurt am Main, Reſidenztheater.

24. 11. Leonid Andrejew: Das Leben des Menſchen, Ein Spiel. Düſſeldorf. Schauſpielhaus.

Sophus Michaelis: Revolutionshochzeit, Schauſpiel. Hamburg, Stadttheater.

25. 11. Vély und Miral: Fahrkarte dritter Klaſſe, Einaktiger Schwank. Francis de Croiſſet: Der Weg zur Ehe, Luſtſpiel. Wien, Joſefſtädter Theater.

3. in fremden Sprachen

Henri Cain und Edouard Adenis: Die Empörer, Sechs Bilder. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Caumann: Eine Nacht in Illyrien, Drama. Paris, Grand Guignol.

Emile Fabre: Die Sieger, Drama. Paris, Théâtre Antoine.

Stefan Krzywoszewski: Der Anführer, Drama. Warſchau, Kaiſerliches Theater.

Neue Bücher

Otto Erich Hartleben: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Auswahl und Einleitung von Franz Ferdinand Heitmüller. Berlin, S. Fiſcher. M. 8,—.

Karl Friedrich Nowak: Girardi, ſein Leben und ſein Wirken. Berlin, Concordia.

Dramen

Wilhelm Arminius: Alt-Weimar, Schauſpiel. Berlin, Alexander Duncker.

Emanuel von Bodman: Die heimliche Krone, Tragödie. Berlin, Julius Bard. 143 S.

Valerius Brjuſoff: Erduntergang, Tragödie. Aus dem Ruſſiſchen von Hans Guenther. München, Hans von Weber. 73 S. M. 2,—.

A. Dreßler: Eliſabet, Tragödie. Leipzig, Bruno Volger. M. 1.80.

Max Halbe: Blaue Berge, Komödie. München, Albert Langen. 181 S. M. 2,50.

Digitized by Google

Herman Anders Krüger: Waldhüters Weihnacht, Dramatisches Festspiel für Kinder. Leipzig, Friedrich Jansa. 43 S. M. 0.75.

Georg Lehmphul: Eine Sommernachtsphantasie, Tragikomödie. Straßburg, Josef Singer. 286 S. M. 3,50.

Ott Michl: Ehrenmänner, Komödie. Straßburg, Josef Singer. 164 S.

Emil Tauber: Die Weiberfeinde. Lustspiel. Straßburg, Josef Singer, 99 S.

Ludwig Thoma: Moral, Komödie. München, Albert Langen. 176 S. M. 2,—.

Lilli Wielandt: Doktor Else Helmersfeld, Schauspiel. J. H. Ed. Heitz. 116 S. M. 1,20.

Heinrich York-Steiner: Der hohe Kurs, Schauspiel. Wien, Selbstverlag.

Zeitschriftenschau

Franz Farga: Victorien Sardou. Wage XI, 47.

Karl Hampp: Der Rückweg von der Bühne. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 47.

Herbert Hirschberg: Harry Walden. Bühne und Welt XI, 1.

Karl Jentsch: Das Theater als Kirche. Grenzboten LXVII, 46.

Samuel Lublinski: Lessings ‚Emilia Galotti'. Bühne und Welt XI, 1.

S. Meisels: Die jiddische Bühne. Theatercourier 778.

Fritz Rose: Szene und Zeit. Deutsche Theaterzeitschrift I, 6.

Ludwig Rubiner: Das Problem der Oper. Masken IV, 13.

Karl-Ludwig Schröder: Theaterbeginn. Deutsche Theaterzeitschrift I, 8.

Felix Stössinger: Debussy. Blaubuch III, 47.

Prinzregentenspiele. Theatercourier 777.

Heinz Stolz: Heine und Immermann. Masken IV, 13.

Heinrich Stümcke: Saphiriana und andre Allotria vom weiland Königstädtischen Theater in Berlin. Bühne und Welt XI, 3.

Richard Treitel: Die G. m. b. H. als Theatergründungsform. Deutsche Theaterzeitschrift I, 8.

Regine Ullmann: Wiener Burgtheaterkinder. Bühne und Welt XI, 2.

Friedrich Weber-Robine: Reformen im Theaterbau. Theatercourier 776.

Alfred Westarp: Maurice Maeterlinck—Claude Debussy. Spiegel I, 15.

Francis Wolf-Cirian: Elga. Oesterreichische Rundschau XVII, 4.

Hans von Wolzogen: Schiller und Wagner. Rheinische Musik- und Theaterzeitung IX, 45.

W. Worringer: Das Münchener Künstlertheater. Neue Rundschau XIX, 11.

Zensur

In München wurde der Schwank ‚Die blaue Maus' verboten. Die Beschwerde des Münchener Schauspielhauses blieb trotz Befürwortung des Zensurbeirats, an dessen Spitze Max Halbe steht, erfolglos.

In Petersburg wurde Wildes ‚Salome' vom Stadthauptmann verboten, trotzdem das Stück von der Theaterzensur längst genehmigt und bereits auf zwei petersburger Theatern gespielt worden ist.

Todesfälle

15. 11. F. A. Paramonow in Moskau. Geboren 1869. Mitglied des Kaiserlichen Theaters in Moskau.

22. 11. Hermine Claar-Delia in Frankfurt am Main. Geboren am 4. April 1848 in Wien. Schauspielerin.

25. 11. Maria Favard in Paris. Geboren 1833. Ehemals Mitglied der Comédie.

Nachrichten

In Essen an der Ruhr hat der Stadtverordnete Waldhausen ein Kapital von 25 000 Mark für eine Stiftung ausgesetzt, die zur Unterstützung kranker Bühnenmitglieder während ihrer Spielzeit dienen soll.

Mit der Direktion des neuen Stadttheaters, das in Aussig gebaut wird, ist von der Stadtverwaltung Frau Maria Pospischil auf sechs Jahre betraut worden.

Den Bau eines neuen Hoftheaters in Stuttgart hat der König dem Professor Max Littmann in München übertragen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Keltmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 50
10. Dezember 1908

Der Haß des Künstlers/ von Egon Friedell

Der Grundinstinkt des Menschen ist Herrschsucht. Er will herrschen, herrschen um jeden Preis: dies ist sein tiefstes organisches Bedürfnis. Sein ewiger Kampf mit der Welt der Materie, seine Entdeckungs- und Erfindungssucht, seine immer wieder erneuten Versuche, Luft, Wasser und Erde sich untertan zu machen: dies alles ist nur zur Hälfte in wirtschaftlichen Interessen begründet, zur andern Hälfte wurzelt es in seiner Herrschsucht. Er will herrschen über Lebendiges und Totes, über Körper und Seelen, Zukunft und Vergangenheit. Alle die vielfältigen Tätigkeiten, denen er sich hingibt, zielen dahin ab. Die Herrschsucht ist die geheime Kraft, die ihn über die Grenzen seiner tierischen Natur hinauswachsen ließ und ihn zum höchstorganisierten Bewohner seines Planeten machte. Dieser Leidenschaft verdankt er die zunehmende Vergeistigung aller seiner Lebenstriebe, und alle höhergerichteten, idealistischen Bestrebungen nahmen hier ihren Ursprung.

Aber Natur und Leben gehen ihren eigenen Weg nach außermenschlichen Gesetzen. Auf der einen Seite steht die stumpfe Materie mit ihren passiven und doch unüberwindlichen Widerständen, auf der andern Seite die Welt der Seele, unfaßbar und fremd und unergründlich verwickelt. Und über alledem das ‚Schicksal', jene den Ereignissen innewohnende Richtkraft, die niemals nach dem Menschen fragt. Alles entzieht sich ihm — er ist umgeben von Schatten und Rätseln. Körperwelt und Geisterwelt stehen unter demselben Gesetz der Undurchdringlichkeit.

Was tun? Herrschen muß er, denn das ist der Sinn und die Seele seiner Existenz. Herrschen ist seine wichtigste Lebensbedingung, und es liegt in der Natur jedes Organismus, daß er sich seine nötigen Bedingungen unter allen Umständen verschafft, mit Gewalt und, wenn diese versagt, mit List: die gesamte organische Natur ist voll von solchen Tricks, die die Lebewesen anwenden, um gegen alle Hemmungen dennoch ihren Willen durchzusetzen. Und so ersann sich auch der Mensch eine List, um seinen tiefsten Grundwillen zu befriedigen: er erfand die Kunst.

Digitized by Google

Die ‚Wirklichkeit' widerstand ihm. Die Welt der Körper war ihm zu hart und zu träge, zu real in ihrer massiven Unbeweglichkeit, und die Welt der Seele wiederum war ihm zu luftig und wesenlos, zu irreal in ihrer problematischen Unfaßbarkeit. Darum erwachte in ihm der Ruf: weg aus der starren Wirklichkeit, weg aus der Welt des Gegebenen! Er kam auf den ingeniösen Gedanken, jene unduldsamen, eigenwilligen Realitäten fahren zu lassen und sich über dieser Welt eine neue eigene zu errichten. Diese neugeschaffene Welt war sein Eigentum, seine unbeschränkte Herrscherdomäne. Er konnte sie ganz nach freiem Willen formen und lenken. In diesem Reich, seiner eigenen, freien Schöpfung, durfte er hoffen, endlich einmal vollkommener Tyrann zu sein.

Fichte hat den Satz aufgestellt: Die Welt ist ein Produkt des Ich. Er meinte dies im philosophischen oder, in seiner Sprache zu reden, im transzendentalen Sinne. Das Ich vollzieht eine Reihe von Handlungen, und so entsteht das, was wir die Außenwelt nennen. Aber diese Handlungen des Ich geschehen unbewußt. Wir wissen nichts von dieser schöpferischen Tätigkeit, die sich in uns begibt, ähnlich wie im Traum, wo uns gleichfalls Geschöpfe gegenübertreten, die uns als Realitäten, als vollkommen selbständige Wesen erscheinen, und die dennoch nichts andres sind als Produkte unsrer Geistestätigkeit. Diese unbewußte weltschöpferische Tätigkeit des Ich nennt Fichte ‚die bewußtlose Produktion', und das Vermögen, wodurch wir diese Tätigkeit vollziehen, findet er in der Einbildungskraft. Weil die Produktion bewußtlos ist, darum erscheint uns die Welt als etwas außer uns, als ‚Nicht-Ich', als Objekt, das heißt: als etwas, das unabhängig von unserm Subjekt besteht. Was wir aber für unser Objekt halten, das ist in Wahrheit unser Produkt. In diesen wenigen Sätzen ist der Kern der Fichteschen Philosophie enthalten. Sie ist — wenn man sie recht versteht — eine radikale Künstlerphilosophie, denn sie macht den Menschen zum Dichter der realen Welt. Und die Romantiker verstanden sie und machten Fichte zu ihrem Propheten.

Was Fichte gibt, ist jedoch theoretische Deduktion und handelt von einer Tatsache des Unterbewußtseins. Nun gibt es aber eine menschliche Geistestätigkeit, in der dieser dunkle Vorgang jedermann klar vor Augen liegt. Diese Tätigkeit ist die Kunst. Das Vermögen, wodurch die Kunst ihre Schöpfungen hervorbringt, ist gleichfalls die Einbildungskraft, und auch das Resultat, zu dem sie gelangt, ist dasselbe wie das der Fichteschen ‚Produktion': wenn nämlich die Kunst ihre Tätigkeit vollendet hat, so stehen auch ihre Produkte als scheinbar selbständige Objekte da, als Realitäten, die vom Ich des Künstlers losgelöst erscheinen. Dennoch besteht ein bedeutender Unterschied. Was dort der Mensch bewußtlos vollbringt: die Schöpfung einer in sich zusammenhängenden Welt, das tut hier der Künstler mit völligem Bewußtsein. Hier wird die Theorie zur Wirklichkeit, und was jeder Mensch tut, ohne es zu wissen, in der Dunkelkammer des Unterbewußtseins, das vollzieht der Künstler als ein seiner selbst mächtiges

Digitized by Google

Wesen im Tageslicht des Selbstbewußtseins. Darum hat auch Fichte gesagt: „Die Kunst macht den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen."

Unter den vielerlei Lockmitteln, die der philosophische Idealismus zu bieten hat, war sicherlich dieses nicht das letzte: daß er der menschlichen Herrschsucht schmeichelte. Der Mensch als Schöpfer der Realität, die Welt nichts als ein Schattenwurf seines Geistes: dies hieß zum zweiten Mal — und mit gewichtigern Gründen — den Menschen zum Mittelpunkt der Schöpfung machen. Indes: dies ist und bleibt philosophische Theorie, und die tägliche Erfahrung sagt stündlich dazu Nein. Die Welt der Realität enttäuscht dennoch fortwährend die Herrschbegier des Menschen. Anders in der Kunst: hier macht der Mensch ‚den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen'; er wird gleichsam praktischer Fichteaner. Die Kunst ist die sublimste Form seines Willens zur Macht.

Alle die Tyrannen, von denen die Historie erzählt, die ‚Scheusale' der Weltgeschichte: Caligula und Tiberius, Danton und Robespierre, Cesare Borgia und Torquemada, was waren sie andres als in die Realität verschlagene Künstler? Und alle die Künstler und Gestalter: Shakespeare und Michelangelo, Dante und Poe, Nietzsche und Dostojewski, was waren sie andres als in die Kunst gerettete Menschenfresser? „Ich habe niemals von einem Verbrechen gehört, das ich nicht hätte begehen können," sagte Goethe. Er brauchte keine Verbrechen zu begehen, weil er sie künstlerisch gestalten konnte. Und Nero, der Kaiser mit der großen Künstlerambition, wäre kein ‚Bluthund' geworden, wenn er die Kraft der dichterischen Gestaltung besessen hätte. „Qualis artifex pereo" — vielleicht ist es erlaubt, zu übersetzen: „Was für eine merkwürdige Art Künstler stirbt in mir."

Aber nun ereignet sich bisweilen im Künstler etwas Sonderbares. Einen gibt es nämlich doch noch, der stärker ist als er: eben der Dichter in ihm, jene schöpferische Kraft, die dieses ganze Reich schuf und die es beherrscht. Sie ist über ihn gesetzt und jagt ihn nach freier Willkür hin und her. Seine Kunst ist mehr als er: er ist ein hilfloser Einzelorganismus, ein Mensch wie andre auch, sie aber ist eine furchtbare Naturkraft. Und er beginnt mit Schrecken zu erkennen: diese seltsame Fähigkeit des Gestaltens hat ihn nur noch abhängiger gemacht. Er wollte sich eine Welt nach Gutdünken schaffen und rief dazu den Dichter in sich zum Gehilfen an; aber der Gehilfe wurde zum Meister und schaltete nun nach seinen eigenen unabänderlichen Gesetzen. Der Mensch wollte sich in die Kunst flüchten. Aber wie er seiner selbstgeschaffenen Welt ins Auge blickt, erfaßt ihn Entsetzen. Seine Gestalten stehen da, losgelöst von seinem Willen. Es ergeht ihm wie dem Fichteschen Ich: seine Produkte muß er nun doch notgedrungen als Objekte anerkennen, die unabhängig von seinem Subjekt ihr eigenes Leben führen. Seine Kunst ist stärker als er.

Und er beginnt allmählich Mißtrauen und Haß gegen diese Kunst zu schöpfen und sie zu bekämpfen. Und wenn dann kluge Leute kommen und ihm sagen, das sei ja ein Widerspruch, denn mit der Kunst bekämpfe er

Digitized by Google

ja sich selbst und den ganzen Sinn seines Lebens, so könnte er diesen erwidern: „Freilich hasse ich die Kunst, denn ich bin ja ein Künstler. Ihr andern dürft sie lieben und bewundern. Aber ich muß sie verwünschen. Für euch ist sie eine ‚Anregung', aber für mich ist sie ein Verhängnis. Ich wollte durch sie zu Herrschaft und Freiheit gelangen, aber gerade sie ist es, die mich völlig unfrei gemacht hat. Sie ist der Uebertyrann in mir. Sie ist allmählich, ohne daß ich es merkte, über mich hinausgewachsen und zu einem übermächtigen und schrecklichen Wesen angeschwollen, das mir fremd und feindlich ist. Ich wollte Menschen schaffen und formen, nach meinen Wünschen und Idealen, nach meiner freien Herrscherlaune. Aber meine Kunst hat niemals nach meinen Launen und Wünschen gefragt. Die Wesen, die in meinen Dichtungen aus- und eingehen, sind nicht die Geschöpfe meines Willens. Ich wollte eine Welt der Schönheit schaffen, und vor mir wuchs eine Welt der Wahrheit. Ich wollte eine Welt des Glaubens aufbauen, und es erhob sich eine Welt des Zweifels. Meine Schöpfungen waren mir nicht untertan, sie waren niemals meine willfährigen Kreaturen. Sie standen da als beseelte Wesen, mit ihren eigenen Lebenskräften begabt, und sie erschreckten mich, denn so habe ich sie nicht gewollt.

Und darum schleudere ich meinen Fluch auf die Kunst! Sie ist der Erbfeind meines Lebens. Sie hat sich über mich gesetzt und mich beraubt, zerstört, in zwei Hälften gespalten. Sie ist der Unmensch in mir. Sie ist das Unmenschliche im Leben. Menschlich ist die Lüge, aber meine Kunst will Wahrheit und immer wieder die Wahrheit. Und die Wahrheit ist oft häßlich und trostlos. Menschlich ist der Glaube, aber meine Kunst bringt den Zweifel. Menschlich ist die Blindheit, aber meine Kunst sieht über mir als die Kraft des Sehens und Gestaltens, die furchtbar ist. Ich habe nicht gewußt, daß die Gabe des Sehens etwas so Furchtbares ist.

Andre sollen ja die beneidenswerte Fähigkeit besitzen, auszuwählen und zu unterdrücken, gefällige Züge zu unterstreichen, häßliche zu vertuschen und das Leben in ihren Dichtungen wohlschmeckend und angenehm zu arrangieren wie einen Tortenaufsatz. Wenn ich dieses Talent besäße, wäre ich sehr glücklich mit meiner Kunst und ein ebenso begeisterter Freund der schönen Literatur wie irgendein liebenswürdiger Mäcen. Aber ich bin leider kein Porträtmaler, der schmeicheln kann. Ich bin ein photographischer Apparat. Ich fixiere das Bild, das in meine Kamera tritt. Mehr kann ich nicht tun. Alles, was ich kann, ist: Unruhe und Mißtrauen verbreiten.

Das Wesen des Künstlers ist Mißtrauen, Mißtrauen. Ueberall bohrt er Gänge, gräbt unterirdische Dinge ans Licht. An alles hämmert er mit seinen Zweifeln und Fragen. Im scheinbar Einfachsten entdeckt er die unauflösliche Verwicklung, das Klarste entlarvt er als dunkles Problem, unter jeder Oberfläche erspäht er die unergründlichsten Tiefen. Er fragt und fragt. Er fragt: Ist die Größe denn auch wirklich groß, ist die Güte denn auch wirklich gut? Ist das Schöne schön, das Wahre wahr? Warum hat er, nur er diese furchtbare Mission? Er ist schließlich ein Mensch wie die

Digitized by Google

andern, mit dem Trieb zum Glauben, Glaubenwollen; wozu wurde ihm dieſes ſchreckliche Amt des Sehens, Sehenmüſſens? Ich kann nicht finden, daß der Künſtler Grund hat, die Kunſt zu lieben. Viel lieber wäre ich ein einfacher Bauer geworden, der alles gleich groß und gut, gleich wahr und ſchön findet. Ich will es noch ſchnell verſuchen. Aber ich fürchte, es iſt zu ſpät.

Meinen Haß aber behalte ich. Wer ſonſt wohl ſollte die Kunſt ſo tief haſſen können, haſſen müſſen wie wir Künſtler? Ihr Halbkünſtler doch nicht? Ihr Liebhaber und Zufallskünſtler? Ihr dürft ſie lieben, denn ihr habt ja niemals an ihr gelitten. Aber darum gehört ſie auch nicht zu euch. Denn nur die Dinge, an denen wir am tiefſten leiden — nur die gehören zu uns!"

Conrad Ferdinand Meyer/ von Harry Kahn

Zum zehnten Todestag

Blauſchwarze Nacht. Lawinendonner rollt.
Hoch das Gemach. Darin des Lichtes Gold.

Es ruht und ſchweigt. Steil ſteht der Brand.
Silber und Erz wirft Funken von der Wand.

Am Eichentiſch ein Mann, breitſchultrig, ſitzt,
das weiße Haupt in hohle Hand geſtützt.

Auf ſieht er. Irren Blicks. Wie mit Gewalt
hebt er das Haupt, die Hand zur Fauſt geballt.

Wie Hammer fährt die Fauſt durch leeren Raum.
Der Mann murrt wie aus albbeſchwertem Traum:

„Du Stein . . Du Kieſel . . Kind des kalten Graus . .
Du mußt . . Ich meißle es aus Dir heraus . .!"

„Wort . .!" Hammerhieb. „Wort . .!" Hieb. „Gib Dich . ." Er haut.
Die Luft ziſcht nach. In Stößen Atem. Sonſt kein Laut — — —

Der Atem ſinkt. Die Finger fallen matt
auf ein von weiter Schrift gefurchtes Blatt.

Zwei Augen ſchau'n noch einmal, müd und mild . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —
Aus Traum und Drang blieb, marmorn, Bild bei Bild. —

Digitized by Google

Henri Bernstein und Theodor Wolff

Der eine iſt auf der Bühne, der andre im Leitartikel zuhauſe. Wenn ſie ihre Domizile verwechſeln, gibt es ein Unglück. Bernſtein hat oft genug erfolgreich Kuliſſe geriſſen, ohne Menſchheitsprobleme zu bemühen. Was hat ihm plötzlich die Judenfrage getan? Wie er ſie beſchwatzt, erweiſt ihn als ſchlechten Juden und flachen Kopf und ſchadet obendrein ſeiner beſondern Art von Dramatik. In frühern Fällen wird die eine entſcheidende Gewaltsſzene von Aktionen umrahmt, aus deren erſter ſie ſich ergeben, und deren zweite ſich aus ihr ergeben muß. Damit ein Börſenmann einen andern zu würgen Urſache habe, erfährt er, daß der andre ihn mit ſeiner Frau betrügt, und nachdem er den Rivalen aktfüllend, aber ohne letalen Ausgang gewürgt hat, ruiniert er ihn geſchäftlich, um den Preis ſeines eigenen Vermögens. So ähnlich war es immer. Ein ſchlanker Aufſtieg zum Gipfel und ein ſchneller Abſtieg. Diesmal werden wir hinauf und hinunter durch das Geſtrüpp peinlichſter Diskuſſionen geſchleppt. Man fragt ſich, ob ihr Geiſt oder ihr Charakter kläglicher iſt. Ein Herde roher und großmäuliger Gecken ſtellt das klerikale Frankreich vor, gegen das hinter und auf der Bühne ein auch innerlich blaſſer Jude kämpft. Schlagworte knallen. Leidenſchaften züngeln mit der Vehemenz von Papierſchlangen in die Lüfte. Weltanſchauungen ſchwanken in dem Winde, den Henri Bernſtein macht. Er weiß nicht, ob er rechts oder links ſteht; aber er glaubt, daß es am einträglichſten iſt, hüben wie drüben den Anſchein der Zugehörigkeit zu erwecken. Dabei hätte er gar nicht nötig, in Geſinnungen zu ſpekulieren, weil die Spekulation in Effekten noch immer genug abwirft. Selbſt in dieſer Farce, deren Anfangs- und deren Schlußakt auf je eine Handbewegung zuſammengeſtrichen werden könnten, und die daran ſterben wird, daß der Handbewegung jedesmal die quälendſten Phraſenholzereien vorauffchleichen: ſelbſt hier iſt der Mittelakt voll von Theaterleben. Seine Technik iſt bravouröſer als ſonſt. Es wäre Bernſtein ſicherlich leicht gefallen, uns erſt am Aktſchluß mit der Entbüllung zu erlöſen, daß der Jude, den ein junger Ariſtokrat beleidigt hat, und mit dem er ſich ſchlagen ſoll, der natürliche Vater dieſes — nun eben nicht rein blaublütigen Antiſemiten iſt. Es war ihm offenbar zu leicht. Er wollte wohl einmal für ſich ſelber feſtſtellen, ob es ihm, auch wenn er ſein Geheimnis vorzeitig preisgäbe, gelingen würde, ein Publikum in Spannung zu erhalten. Es iſt ihm gelungen, und das bedeutet immerhin eine artiſtiſche Verfeinerung dieſes unfeinen Genres. Man braucht nicht mehr zu erfahren, was die Herzogin ihrem Sohn verſchweigt: man iſt nur noch neugierig, wie er ihr das Geſtändnis entreißen wird. Es iſt ein Hahnenkampf mit Worten, bei dem

Digitized by Google

es nicht auf das Reſultat, ſondern auf die Drehungen und Windungen, die Finten und Ueberrumplungen der einzelnen Gänge ankommt. Daß dadurch ſolch einer Szene der letzte Reſt von Menſchlichkeit geraubt wird, iſt ein Vorzug, kein Fehler. Wo Bernſtein ſich zu einem Dichter aufpluſtert, wo er ſich mit Gedanken und Tendenzen und Intereſſen und Gefühlen auswattiert, die er nie gehegt und nie empfunden hat, iſt er abſcheulich. Gott ſchuf euch ein Geſicht, und ihr macht euch ein andres. Wo er ſich unbekümmert gibt als rechnendes und raffendes Theaterhirn, iſt er nicht ohne Achtung hinzunehmen wie jedes unverſtellte Naturgewächs.

Theodor Wolffs Verkünſtelung iſt ſauberer und darum ſympathiſcher und bringt nicht einmal einen einzelnen wirkſamen Akt hervor. Wolff vermummt ſich japaniſch und ſpricht in Maeterlinckſchen Lauten. Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse. Hier gilt das leider in andrer als getreuer Ueberſetzung. Man möchte ſchweigen, verhüllen, andeuten; aber man preiſt den Wert dieſer guten und vornehmen Dinge allzu geſchwätzig und wird ſchwächlich. Das ethnologiſche und literaturmodiſche Brimborium iſt rundherum ſchnell abgekratzt. Dann bleibt eine winzige, unverwickelte, abgenutzte, internationale Ehebruchsgeſchichte übrig, die dadurch einen Anſtrich von Originalität und Tiefe bekommen ſoll, daß auf jede Motivierung verzichtet wird. Die kleine Tajo flieht vor dem jungen und heißen Maler Yori, den ſie zu ſehr liebt, in die Ehe mit dem alten Fürſten, den ſie gar nicht liebt; rettet ſich wieder aus der Kühle dieſer Gemeinſchaft mit ſolcher Energie zu ihrem Maler, daß dieſer in der Notwehr den Fürſten erſtechen muß; weigert ſich darauf, dem Mörder in die Welt zu folgen; und ſieht am Ende ruhig zu, wie er gefeſſelt abgeführt wird. Im Schauſpielhaus, vor dreizehn Jahren, erſtach ſie ſich nach dieſem Anblick. In den Kammerſpielen lebt ſie weiter. Das iſt auch ihrer problematiſchen Gemütsart angemeſſener. Dieſe Undurchdringlichkeit mag ſymboliſch oder wenigſtens allegoriſch ſein. Was die Liebe iſt, was in der Liebe den Ausſchlag gibt — niemand weiß es. Es iſt reichlich bequem; denn eigentlich ſollte ein Dichter mehr wiſſen als wir Sterblichen. Gleichwohl könnte gerade aus dieſer Unwiſſenheit reinſte Poeſie — ſagen wir ruhig: erblühen, weil Wolff ja doch vorwiegend mit botaniſchen Mitteln Stimmung zu machen ſucht. Die Kräuter duften. Die Lilien und die Orchideen ſprühen kleine Flammen, und in den totenblaſſen Kelchen der Magnolien funkeln Augen. Chryſanthemen, Skabioſen, Lotos, Glockenblumen, Mandelbäume, Apfelblüten: ſoweit ſie nicht blos mit ihren Namen zum Ohre dringen, werden ſie uns vor die Augen geführt. Es iſt vielerlei aufgeboten, um uns zu bezaubern, und wir ſind bereit, uns bezaubern zu laſſen. Der Journaliſt vermag es nicht. Er iſt im Buch ſuggeſtiver als auf der Bühne. Man lieſt leidlich

Digitized by Google

zarte, ſtille, verhaltene Wendungen, die zu gebrechlich ſind, um über die Rampe zu greifen. Hinter der Rampe wallt, wogt und webt etwas, das aus Tönen und Farben, aus Licht und Schatten, aus Nuancen und Phantomen, aus Seufzern und Träumen ein Gebild geſtalten möchte. Aber es geſtaltet ſich nichts. Alles verſchwimmt und zerfließt. Das geſprochene Wort hat, nochmals, keine Schwingen. Wenn hier irgend etwas dramatiſch iſt, dann ſind es die Anſtrengungen, die das maßvoll abgewogene, geſchmäckleriſche, unkühne Feuilletoniſtenwort macht, ſich dichteriſch zu beflügeln. Sie ſind vergeblich.

‚Israel' wurde im Neuen Theater berliniſiert und in den Enſembleſzenen ſogar proletariſiert. Trotzdem war die Aufführung paſſabler, als es des Orts der Brauch iſt. Wenn Herr Rudolf Lothar ſich entſchließen könnte, auch nur alle die Dramen, die er überſetzt, ſelbſt zu inſzenieren, bliebe ihm zur Produktion keine Zeit, und wir hätten einen doppelten Vorteil. Er lockt, ſcheint es, die Schauſpieler aus ſich heraus und über ſich hinaus. Dem jugendlichen Liebhaber Neuß war nichts abzugewinnen. Sein angejahrter Jude iſt, mit der gedrückten Haltung, den leidenden Geſichtszügen, dem flackernden Blick und der nervöſen Sprechweiſe, in allen paſſiven Momenten überzeugend. Sobald er die Führung bekommt, gerät er vorläufig noch in eine unwahre Pathetik. Herr Schroth iſt heute ſchon ausgeglichener. Durch ſeinen Antiſemiten aus jüdiſchem Geblüt iſt er Reinhardts würdig geworden, von dem er ausgegangen iſt, und zu dem er zurückkehren ſollte. Bei dem war wieder eine Niete fällig — nach dem Arzt am Scheideweg, der mit Caeſar und Candida Bernard Shaws unſterbliches Teil bilden wird, und den man in der vorbildlichen Aufführung der Kammerſpiele am liebſten immerzu ſähe. Dahinter hätte aber ſelbſt ‚Niemand weiß es' nicht einen ſolchen Unmut hervorzurufen brauchen. Es war das kleinere Malheur, daß die Regie verleitet wurde, unmäßig zu dehnen, und daß im Mittelpunkt Herr Beregi ſtand und munter kitſchte. Es war das kleinere Malheur: denn dafür war Schildkraut der menſchliche Träger eines menſchlichen Schickſals, Moiſſi ein Labſal für anderthalb Minuten, die Eyſoldt eine Augenweide für alle drei Akte und Orlik der phantaſievolle Erſinner japaniſcher Farbenwunder und einer fabelhaften Flora. Das größere Malheur war es, daß die Direktion den Einfall gehabt hatte, mit dieſem ſchmalen und kärglichen Spiel von kaum anderthalb Stunden Dauer, das im Schauſpielhaus den Abend begonnen hatte, den Abend ganz zu füllen. Das mußte die Erwartung wecken, daß man ein Werk von mindeſtens dem Range der ‚Salome' oder der ‚Elektra' kennen lernen werde, das nichts neben ſich duldete. Da war denn die Enttäuſchung zehnfach groß.

Digitized by Google

Der Fauſt als Rolle/ von Herbert Eulenberg

Die landläufige ſchauſpieleriſche Auffaſſung und Tradition teilt den Goethiſchen Fauſt des erſten Teils, wie bekannt iſt, in den alten und in den jungen, den brummigen und den ſüßlichen Fauſt. Zuerſt wird er als ein greiſer Stubenhocker genommen mit einem langen Bart, womöglich einer Brille auf der Naſe und mit einem verknitterten, vom ewigen Lampenlicht grün und gelb gewordenen Angeſicht. So wandelt er in ſeiner ſchwarzen Schaube herum bis zur Szene in Auerbachs Keller oder meiſtens bis zur Hexenküche. Und ſiehe da, ein völlig andrer erſcheint er hernach: ein Barett mit ſtolzer Feder nickt ihm vom Kopfe herab, ſeine Augen funkeln mit denen Don Juans um die Wette, rote enge Trikothoſen prahlen ihm um die Beine, und aus dem langen Barte iſt ein vornehm geſchnittener blonder Henri Quatre geworden. Manche Theater, ſogar ſolche von Ruf, haben den Irrſinn dieſer Zweiteilung ſo weit getrieben, daß ſie den ſo halbierten Fauſt des erſten Teils, den alten und den jungen, von zwei verſchiedenen Darſtellern ſpielen laſſen. Und faſt in einer eben Tageskritik über den Fauſt wird man den mythiſch gewordenen völlig falſchen Gemeinplatz finden: „Einen wirklich idealen Darſteller des Fauſt gibt es nicht und wird es wohl niemals geben.“ Gegen dieſe durch ihre ewige Wiederholung ärgerliche Verkehrtheit muß einmal proteſtiert werden.

Zunächſt iſt der Fauſt in ſeinem ‚hochgewölbten, engen, gotiſchen Studierzimmer‘ gar kein alter Mann.

„Heiße Magiſter, heiße Doktor gar
Und ziehe ſchon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm,
Meine Schüler an der Naſe herum.“

Zehn Jahre erſt, wahrlich eine kurze Friſt, wenn man daran denkt, daß zur Erlangung der Lehrwürde in jenen Zeiten gar kein hohes Alter verlangt wurde, und Melanchthon ſchon mit einundzwanzig Jahren als Profeſſor in Wittenberg Collegia las. Auch in den Volksbüchern iſt es der junge Doktor Fauſt, der ſich an der linken Hand ein Aederlein öffnet und mit ſeinem Blut dem Teufel verſchreibt, im Gegenſatz zu dem alten Fauſt, deſſen Seele der Satan holt, und der da geworden war „ein höckeriges Männchen von dürrer Geſtalt mit einem kleinen grauen Bärtlein“. Und ſo verrät auch bei Goethe kein Vers, daß ſein Fauſt ein alter vertrockneter Stubenhocker mit einer Greiſenſeele ſein muß, ehe er den Feuertrank der Hexe hinunterſchluckt. (Die einzige Aeußerung des Fauſt zu Mephiſto in der Hexenküche, die hierauf bezogen wird: „Und ſchafft die Sudelköcherei wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?“, muß doch wohl ſo gedeutet werden, daß Fauſt gleichſam neu geboren werden und die dreißig Jahre, die er zählt, ganz vom Leibe haben will.) Man leſe ſich daraufhin nochmals den erſten langen Monolog durch, und man wird überraſcht ſein über das typiſch jünglings-

Digitized by Google

haſte, das unruhige, gehetzte, trotzige, ſtürmiſche Weſen, das aus dieſen Verſen hervorbricht bis zu dem wertherartigen Schluß, da er dieſem ſeinem qualvollen Daſein ſelber ein Ende ſetzen will. („Nun komm herab, kryſtallne reine Schale . . .") Ich wüßte in der ganzen Literatur nichts, was die Jahre des Jünglings vor dem Mannesalter mit ihrer Ruheloſigkeit, ihrem ſchmerzenden Auf und Ab der Gefühle, ihrer Schwärmerei, die noch keinen Anker in einer feſten Weltanſchauung gefunden hat, beſſer kennzeichnete als jene erſten — ſchönſten deutſchen — Verſe des Fauſt. Im Munde eines alten mürriſchen Graukopfs, der längſt, ohne daß es ihm mehr das Herz verbrennt, erkannt hat, daß wir nichts wiſſen können, ſind dieſe Verſe geradezu undenkbar. Es heißt den ganzen Entwicklungsgang des Menſchen Fauſt bei Goethe vom einſamen Zauberer und Geiſterbeſchwörer bis zum großen Werkmeiſter und Mitmenſchen vergeſſen, der vor ſeinem Tode die Worte findet: „Gemeindrang eilt, die Lücke zu verſchließen. Ja! dieſem Sinne bin ich ganz ergeben." Der Weg bis zu dieſen Verſen im fünften Akt des zweiten Teils von jenem berühmten: „Es möchte kein Hund ſo länger leben!" an iſt eben ſo lang, wie die Strecke vom Jüngling bis zum Greiſe iſt. Und ſchon aus dieſem Grunde wäre der Darſteller des Fauſt gezwungen, ihn am Anfang, da er mit Geiſtern verkehrt und ſich im Drange nach Erkenntnis zerquält, als einen jungen Menſchen titaniſch zu ſpielen. Der graue, huſtende, verbitterte Bücherwurm, der uns ſtatt deſſen meiſt verabfolgt wird, hat mit dem prometheïſchen Jüngling Goethe, der ſich in den Tagen des Sturms und Drangs dieſen Fauſt als ein Stück von ſeiner Seele ſchrieb, nicht das Geringſte zu ſchaffen.

In Wahrheit, und dies iſt der zweite ſtarke Beweis gegen jene falſche Auffaſſung, verändert der Hexentrank den Fauſt innerlich, unter der Haut, nicht im Geringſten. In ſeinem Weſen bleibt er ganz derſelbe. Es wird kein richtiger Liebhaber, kein Galan und Frauenheld aus ihm, wie Mephiſtopheles falſch prophezeit hat. Denn daß Gretchens Freund ein Meiſter in der ars amandi iſt, wird keiner behaupten können. Er vermag es gar nicht zu lieben, die Liebe wie etwas Süßes zu genießen. Sie ſtillt ſeinen Hunger nur auf flüchtige Augenblicke. Ja, er vergißt geradezu die Geliebte ſchon vor dem letzten höchſten Genuß, in Wald und Höhle ſitzend, und Mephiſto muß die faſt erloſchene Flamme erſt von neuem anfachen. Wie es ihm in ſeiner Studierſtube ſchöner erſcheint, von allem Wiſſensqualm entladen, ſich im Tau des Monds geſund zu baden, ſo lockt es ihn auch jetzt mehr noch, auf den Gebirgen zu liegen und alle ſechs Tagewerk im Buſen zu fühlen, als an die Brüſte des geliebten Gretchens. Kein Riß klafft zwiſchen dem Fauſt, der ſeinen Wagner und ſeine Bildungsphiliſterei verhöhnt und ſich mit ihm am Oſtertag unter das Volk miſcht, und jenem Fauſt, der ſein Mädchen über ſeine Religion belehren will. Der Schluck aus der Hexenküche macht ihn weder fröhlicher, noch innerlich leichter, ändert darum höchſtens ſeinen äußern Habitus, ſeine Eigenart um kein Jota. Der Schauſpieler, der glaubt, er müſſe, bevor er Gretchen an-

Digitized by Google

ſpricht, mit ſeiner neuen Tracht in ſeiner Garderobe auch eine neue Seele anlegen, und meint: Nun muß ich jung kommen! verſteht Goethe und damit ſeine Aufgabe durchaus falſch. Der Fauſt Goethes als Rolle, als Abbild eines Menſchen iſt eine ganz geſchloſſene, einheitliche Schöpfung, und jener Trank, den die Hexe bereitet, iſt ein Symbol dafür, daß Fauſt ein andres Leben probiert, eine neue Lebensart beginnt und aus einem Gelehrten ein Weltmann wird. Die Schale wechſelt, der Kern bleibt, und der Trank hat nur den Zweck, ihn fähig zu machen, ein homme du monde zu ſein. Wenn Mephiſto hofft, daß damit eine Art Don Juan, ein ſich in Liebe ſchnell auslebender Wüſtling aus Fauſt werden würde („Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe"), ſo iſt dies eben der erſte große Rechenfehler bei ſeiner falſchen Beurteilung des Fauſt, die nachher den Teufel um ſein Opfer bringt.

Darum darf der Fauſt als Rolle nicht wie ein zwiefarbenes Kleid in zwei Stücke zerſchnitten und aus ihm ein alter und ein junger gemacht werden. Denn es iſt ein einziger Menſch mit ſeinem Charakter, das Spiegelbild und Selbſtkonterfei des Jünglings Goethe, das er im Fauſt unter unſäglichen, unzähligen Qualen aufgezeichnet hat, und als ſolches das ſchönſte Selbſtbildnis, das wir von einem Dichter beſitzen.

Der Theaterkuß / von Theodor Leſſing

1

Der philoſophierende Kater Hidigeigei, der ſich die Frage vorlegt: „Warum küſſen ſich die Menſchen?" kommt bekanntlich zu dem Reſultat, daß es beim Küſſen ſich wohl um eine mildere Abart von gegenſeitigem Freſſen handeln dürfte. Und das iſt in der Tat ein philoſophiſcher Standpunkt. Trotz der entgegenſtehenden Anſchauung Darwins ſcheint mir Hidigeigeis Idee, daß der Kuß das letzte Ueberbleibſel des Triebes zum Einanderfreſſen iſt, biologiſch in der Tat haltbar zu ſein. Unſre Sprache kennt die ſchöne Wendung: „Sie wollen ſich vor Liebe freſſen." Darin liegt viel Tiefe! Es liegt darin ein Hinweis auf den naturhiſtoriſchen Urſprung der ſogenannten Liebe, auf die Genealogie ihres geläufigſten Symbols, des Kuſſes ... Es iſt der unverwüſtlichſte, tiefſte Impuls des neugeborenen Menſchenkindes, jeden Gegenſtand, deſſen es habhaft werden kann, an die Lippen zu führen. Das iſt ein Impuls des Sichbemächtigen- oder Sicheinverleibenwollens. Die Lippen ſind die Pförtner des Organismus. Sie ſind die Lager der zarteſten, reizbarſten Nervenkomplexe; das Tor zum Inneren, zum Innenleben des Menſchen. Dieſer Pförtner aber hat die Gegenſtände der Außennatur auf Freßbarkeit oder Nichtfreßbarkeit zu prüfen. Wir wiſſen nach gerade, daß das ‚Liebesleben' in der Natur, das geſchlecht-

Digitized by Google

liche Sichverschlingen in Tier- und Pflanzenwelt in der Regel damit endet, daß der eine Teil vom andern gefressen wird; meistens das Männchen vom Weibchen. Noch bei Homer erhält die Frau das merkwürdige Beiwort: die männerfressende. In zahllosen Fällen des Naturlebens ist Hunger und Gattungstrieb unentwirrbar verwoben. Der Wunsch, sich des andern Lebens zu bemächtigen und es in sich einzuverleiben, tritt auf der primitivsten Daseinsstufe zugleich als Hunger und als Geschlechtsleben auf. Die wissenschaftliche Genealogie der Liebe müßte auf dieses primitivste Erlebnis des Hungerns zurückgreifen. Sie würde die tiefe Wahrheit verstehen lehren, die das christliche Mysterium des heiligen Abendmahls verhüllt. Die Liebe zum Gottes- und Menschensohn, die tiefste Erhabenheit, die es gibt, ist in ein momentanes ‚Verspeisen' Gottes gekleidet. Die letzte Hingabe und Hinnahme, die äußerste Selbsterweiterung und Entselbstung, die die Seele erleben kannn, konzentriert sich hier wieder in den primitiven Akt des Essens und Trinkens . . .

2

Die mit Recht so allgemein beliebte Liebe verbirgt also auch in ihren erhabensten Formen die grobe psychologische Wurzel, den Einverleibe- und Stofferweiterungstrieb. Aber darum ist sie doch kein Einverleibetrieb. Sie hat vielmehr eine Geschichte! Und das Symbol dieser Geschichte ist der Kuß in seinen unzähligen zarten Stufen und Entwicklungsformen.

Wo nun alle diese Stufen übersprungen, diese Entwicklungsformen wieder ignoriert werden, da tritt ein Atavismus ein; ein Rückschlag; eine Entartung; ein Zerfall errungener ästhetischer Kultur. An diesem Atavismus hat das Theater Anteil, das Theater, das vom Kunstunverstand heute noch als eine Domäne der Liebe betrachtet wird, an dem auch in der Tat, mehr noch als im modernen Leben ohnehin, die Liebe eine vereinseitigte, übersteigerte, unberechtigte Herrschaft übt. Man schwankt zwischen Prüderie und Primitivität. Der Vorstand der Bühnengenossenschaften beschäftigt sich in allen Ländern mit der Frage des Theaterkusses. An den Hoftheatern, zumal an den Theatern unsrer kleinen deutschen Residenzen, wo das merkwürdige Phänomen des Hofschauspielerstandes, wie ehemals des Hofnarren gedeiht, bestehen Bühnenvorschriften, Comments, die (wenigstens auf dem Papier) das Austeilen oder Akzeptieren realer Küsse auf der Bühne verbieten. Umgekehrt, an den kleinen Provinztheatern und Schmieren, füllen Liebesinteressen wesentlich die Seele der Schauspielerin und des Schauspielers. An den großen Opern wird das Küssen des Partners mit bestimmten, meistens beleidigend niedrig fixierten Konventionalstrafen belegt. An den Privattheatern wird dem ‚Ausleben der Sinne' auf offener Szene keine Schranke gesetzt, und das Publikum würde seine begehrtesten Sensationen vermissen, wenn es nicht durchs Opernglas beobachten könnte, wie der junge Siegfried der schlummernden Brunhild den minutenlangen Dauerkuß erteilt. Wie soll sich die Theaterästhetik zu dieser Kußfrage stellen?

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Leoncavallo und Blech/ von Sperando

Gregor verfährt nach dem Rezept seiner Kollegen vom Schauspiel. Nun müssen auch wir büßen für seinen Ehrgeiz, uns fesselnde, aber die Kasse angreifende Experimente zu bieten. Man versteht, daß seine Lage schwierig ist, und man verzeiht, vorausgesetzt, daß das Zugeständnis an den Geschmack nicht zu sehr gegen den guten Ton verstößt.

Alle Vorbedingungen für eine finanzielle Aufbesserung der Komischen Oper erfüllt Leoncavallo. Er hat einen sichern Instinkt für wirksame Texte, weiß sie für seine besondern musikalischen Zwecke vortrefflich zuzustutzen, und auch die wohlapprobierten fragwürdigen Mittel, die solche Zwecke heiligen, stehen ihm jederzeit zur Verfügung. Der Bajazzimann steht etwa zwischen dem bereits erledigten Mascagni und zwischen Puccini. Gegenüber Mascagni ist er ein gediegener Musiker, und die Kluft, die ihn an Gediegenheit und Eigenart von Puccini trennt, überbrückt er durch ein Bühnenblut ersten Ranges. Da seine Muse ihn mit musikalischen Gedanken ziemlich kurz hält, findet auch er den Weg nach Frankreich, und das Bündnis der italienischen Lyrismen mit französischer Pikanterie trägt ihm bessere Früchte, als seinem Landsmann Puccini, der ja eben über der dramatischen Wirkung seine musikalischen Liebhabereien nicht vergessen kann. Und darum steht Puccini unserm Herzen nahe.

Ueber den Wert oder Unwert von ‚Zaza' ist kein Wort zu verlieren. Es ist ja bekanntlich absurd, selbst an einen modernen Operntext mit den Ansprüchen des Schauspielbesuchers heranzugehen. Die Lücken zwischen den obligaten Höhepunkten werden durch die Ausläufer und Zweige der musikalischen Knospen ausgefüllt. In dieser ‚Zaza', die sich höchst anspruchsvoll an die Tränendrüsen wendet, wird aber mit Effekten und Höhepunkten ein solcher Aufwand getrieben, daß man sich die Ueberfülle von Wohlklang sehnlichst wegwünscht. Mit der unbedenklichen Naivität, die Leoncavallo von jeher kennzeichnet, werden die banalen, die Rührung herankommandierenden Intervalle aneinandergereiht. Und da der letzte Akt, in dem der Komponist seinem Herzen unausgesetzt Luft macht, mit einer lebenswahren Trivialität und ohne Knalleffekt verläuft, so gehört schon ein Quantum musikalischer Unbefangenheit dazu, in seinem Zwerchfell nicht berührt zu werden. Die komische Wirkung wird verdreifacht durch die Sprache des Textbuches, die sich gegen jede Veredlung durch die Mittel der Musik aus Leibeskräften wehrt. Bietet also dem Maëstro Leoncavallo das Buch, das er gewählt, mehr Anlaß, als ihm von rechtswegen lieb sein kann, seine Schwäche zu betonen (die er ja für seine Stärke hält), so ist klar, daß er die Wirkung seiner gut aufgebauten ‚Bajazzi' nicht erreicht hat. Es giebt aber Augenblicke, wo auch er einen höhern Maßstab verträgt. Gar kein Zweifel: selbst er entwickelt gelegentlich den Ehrgeiz des Musikers. Und während er in den lyrischen Phrasen uner-

Digitized by Google

träglich homophon wird und die Streicher zu Mitschuldigen der menschlichen Stimme macht, ist er in seinem Humor durchaus anständig. Da entschließt er sich zu einer Mehrstimmigkeit, zu einer thematischen Arbeit, die seinem Können Ehre machen. Da giebt er harmonische Würzen, die auch dem verwöhnten Gaumen behagen. Doch trotz manchen interessanten Einzelheiten wird man immer und immer wiederholen: Die Tendenzen dieses begabten Leoncavallo mit dem echt italienischen Bühneninstinkt verstimmen. Sein System von abgebrauchten Wendungen behält die Oberhand, wenn es sich um die Gesamtabschätzung seines Werkes handelt.

War sich Gregor sehr wohl im Klaren darüber, daß er mit dem Was der Aufführung seinen Ruf als Operndirektor nicht erhöhen könne, so wollte er mindestens durch das Wie wirken. Man wird einwenden: Das tun die Direktoren der Operettentheater auch, die eingestandermaßen nur Geld verdienen wollen. Nun, wie dem auch sei, man wird sich darüber freuen, daß nicht nur der theatralische, sondern auch der musikalische Eindruck vor dem Richterstuhl selbst der höchsten Kritik besteht. Eva von der Osten hat gegen die Gewohnheit der Gäste, das Ensemble durch eine Sololeistung zu stören, in sehr anerkennenswerter und angenehmer Weise verstoßen. Zuerst faßte sie die Zaza, die Varieteedame, derb an, wuchs aber im Laufe des Abends zu einer Größe, um die sich alle übrigen Mitwirkenden scharten. Namentlich wußte sie die ununterbrochene Rührseligkeit zu differenzieren und ihr, soweit es in ihren Kräften stand, die komische Wirkung zu nehmen. Sie war an Urwüchsigkeit Franz Naval überlegen, der die chronischen Schwächen seiner Stimme nur mit Feinheit in Gesangs- und Lebensmanieren zu übertünchen vermag. Desider Zador wieder empfahl sich uns nicht nur als Stimmriese, sondern auch als eindrucksfähiger Künstler. Tango war dieser Aufgabe gewachsen. Und im übrigen fiel ein blauer Salon angenehm auf.

Hier ‚Pelleas und Melisande' hier ‚Zaza': zwei Welten stehen einander gegenüber. Sie haben in der Komischen Oper Raum. Man wird die Leistungsfähigkeit, die Vielseitigkeit dieser Bühne zu schätzen wissen. Man wird sich freuen, daß die graue Theorie des Herrn Gregor, der immer von falschen, unmusikalischen Voraussetzungen ausgeht, durch den Zwang der Praxis überwunden wird. Und aus diesem Grunde wünsche ich auch, daß diese als Ganzes fragwürdige ‚Zaza' sich wenigstens in einer Beziehung nicht als problematisch erweisen möge. Wenn ich schließlich alle Faktoren zusammen rechne, die den Erfolg beim Publikum zuwege bringen, so muß ich sagen: viele gibt es nicht, die einen Operndirektor nach diesem Rezept selig machen könnten. Gar mancher besitzt wohl die nötige Skrupellosigkeit, nicht aber die Fähigkeit dazu.

Man brauchte nur ein paar Tage nachher ‚La Habanera', die dreiaktige Oper Raoul Laparres, zu erleben, um sich beinahe in Hochachtung für Leoncavallo hineinzureden. Hätte das Opernhaus irgendwelchen Anspruch auf Absolution, wenn es uns einen Schmarren vorsetzt — einen neuen

Digitized by Google

neben den vielen ältern oder den auf dieſes Niveau herabgedrückten Wertobjekten — dann könnte man auch in dieſem ſehr ſchwierigen Falle beide Augen und Ohren zudrücken. Aber man weiß, wie es darum ſteht. Und das Seltſame dabei iſt, daß hier ein von der Talentloſigkeit wohlvorbereitetes Attentat gegen jeden guten Geſchmack zugleich auf ideellem und materiellem Gebiet Fiasko erlitt. Soll man ſchadenfroh ſein und es dem Königlichen Inſtitut gönnen, daß es in Herrn Dröſcher einen ſtilvollen Ueberſetzer dieſer Novität beſitzt, und daß wahrſcheinlich derſelbe Herr ein Hauptverdienſt an der Verpflanzung dieſer negativen Senſation nach Berlin für ſich beanſpruchen darf? Die Einreihung in die Werke des Verismo tut dem ſchlecht gezimmerten Machwerk zu viel Ehre an. Genug!

Leo Blech, der Komponiſt der komiſchen Oper ‚Verſiegelt', mußte als Königlicher Kapellmeiſter ſelbſt die Ertötung des künſtleriſchen Eindrucks beſorgen, den ſein Opus im Hauſe zurückgelaſſen hatte. Auch der Kritiker wird immer über das hausdohe Hindernis der ‚Habanera' ſtolpern, wenn er ſich auf Blechs reizenden Einakter beſinnen will. Das iſt recht peinlich, und ſtellt der maſſenpſychologiſchen Kenntnis der Leitung des Opernhauſes kein günſtiges Zeugnis aus. Ich will das Talent unſers Komponiſten nicht überſchätzen, der ſich mit Batka und Pordes-Milo verbündet hat, um dem Genre der komiſchen Oper eine Koſtbarkeit zu ſchenken. Ich meine, daß Blech abſichtlich Harmloſigkeiten ſucht, weil er ſtarken Verwicklungen nicht gewachſen wäre. Er iſt ein feines Talent, deſſen Kunſtverſtand allmählich ausgereift iſt. Gab es in ſeinen frühern Werken noch Widerſprüche zwiſchen Zielen und Mitteln, trat ein mit allzu ſchweren Accenten belaſtetes Orcheſter den Singſtimmen oft feindlich gegenüber, ſo iſt jetzt der Ausgleich beinahe erreicht. So ſehe ich denn das Perſönliche Blechs in der Technik, die in bewundernswerter Weiſe aus dem, was Vergangenheit und Gegenwart geſchaffen, einen für die Zukunft wertvollen Extrakt gewinnt, zwiſchen reizvollen Nummern und empfundenem Sprachgeſang meiſterhaft vermittelt. Mehr iſt in einer Zeit, die noch unter den Wirkungen des Giganten Wagner leidet, nicht zu verlangen. Aber Leo Blech iſt kein Eklektiker, und er beſitzt Selbſtkritik genug, auch in der Erfindung, die ſich oft in bekannten Intervallen hält, einer offenbaren Anlehnung aus dem Wege zu gehen. Da iſt einer, d'Albert, der über dem techniſchen Problem, das er meiſterhaft löſt, dieſes andre in gefährlicher Weiſe vernachläſſigt hat. Ich halte darum Blech für das größere Talent.

Wird unſre zukünftige komiſche Oper denn anders als harmlos ſein? Wird ihr darum je das große Publikum gehören? Dieſe Frage muß man aufwerfen. Es iſt klar, daß in der Simpliciſſimuszeit, in einem Zeitalter, in dem das Pikante den Witz durchſetzt, die komiſche Oper neben der Operette einen ſchweren Kampf zu beſtehen hat. Vorſichtig muß ſie ihren Weg gehen, muß ſtets den Gegenſatz zur Schlagermuſik betonen. Aber indem ſie es tut, wird ſie ebenſo nur zur geiſtigen Elite ſprechen, wie das poetiſche, feine Dialogdrama ſich nur an einen begrenzten Kreis

Digitized by Google

wendet. Es iſt alſo nicht unbedingt wahr, daß auf dem Felde der komiſchen Oper Lorbeeren und Tantiemen zu finden ſind. Ganz im Gegenteil. Ob nach größerer oder geringerer Spannung zwei Paare in den Hafen der Ehe einlaufen, iſt daher recht gleichgültig. Wenn ein ſolcher Ausgang überhaupt möglich iſt, dann hat die in dieſem Falle nicht geringe Geſchicklichkeit der Textdichter für den äußern Erfolg vergebliche Arbeit getan. Denn das Premierenpublikum entſcheidet ja bekanntlich nicht.

Ich denke mir die Aufführung auf einen leichtern Ton geſtimmt. Man wird ſich die Illuſion, daß Herr Knüpfer eine komiſche Ader habe, mit der Zeit abgewöhnen müſſen. Die übrigen, Fräulein Hempel in erſter Linie, mühten ſich mit Erfolg, gegen den Ballaſt der Antikomik und Undeutlichkeit Knüpfers aufzukommen. Und da das zwiſchen Mozart und den Meiſterſingern ſchwebende Orcheſter unter Blechs Leitung eine prachtvolle Geſchmeidigkeit und Klangſchönheit erreichte, ſo war es mindeſtens ein Feſt für das Ohr und für den Kunſtverſtand. Solange die Pikanterie den Humor bezwingt, iſt mehr nicht zu hoffen.

Drama und Landſchaft / von Sigmund Simon

Man wird nicht verfehlen, wie vor ſeinem geſamten Werke, ſo auch vor den jetzt bei Fritz Gurlitt in Berlin ausgeſtellten Entwürfen Ludwigs von Hofmann für die Wandmalereien des weimarer Hoftheaters von dem Griechiſchen ihres Weſens und ihrer Haltung zu ſprechen. Ich betrachte dieſe herrliche Zier eines feſtlichen Hauſes. Ich betrachte den ſchreitenden Zug des dunklen Gottes, deſſen Stab die heilige Verzückung weckt, den Reigen der erwählten Jungfrauen, die ihm folgen, die Kränzewindenden und die die mächtigen weißen Sterne weiden, den Sandalenbinder und die ſich mit dem bunten Wollenbande ſchmückt, den Flötenbläſer und den Chor, die heilend gütigen und die fackelſchwingend finſtern Dämonen. Ich ſehe ihre unberührte Seele aus dem Innern dieſer Geſtalten brechen und die nackte ſich preisgeben in einem glühend edelſteinhellen Glanze — in einem opalenen Gelb und einem Weiß der jungen Blüte, in dem überbauchten Blau der dunklen Trauben und dem lichtern, durchſichtigen der Emaillen, in dem Grün des hellen Edelroſts und dem blaſſen Rot der Kakteenblume. Ich ſehe ſie gehüllt in einem wie aus der veilchenfarbenen Seele ſüdlicher Meere und dem goldnen Hauch des Zephyrs, der über ſie hinweht, zauberiſch gemiſchten Lichte, das ihre Reinheit eben ſo ſehr zu bedeuten wie es von ihr gebildet ſcheint. Blumenhaft unſchuldig iſt die Nacktheit dieſer Frauen, die von der Scham nicht mehr wiſſen als die ſchönen Tiere, mit denen ſie ſpielen; kindlich hell, ohne Aufhören, gleichſam ſich badend in irgend einem Elemente einer goldenen Rein-

Digitized by Google

heit, ist dieser göttliche Leib. Die Brüste dieser Frauen sind unschuldig, ihre Umarmung kennt kein Fieber, und ihr Schoß gebiert ohne Schmerzen; ihre Seele ruht unbeschwert von Zweifel, Frage, Traum und Begier und wirft keine Schleier über das Leuchten ihres Auges; ihr Tod ist ein angstlos sanftes Erlöschen, um das sie nicht bitterer klagen, als es zarte Tiere vor der dunklen Kühle des Abends tun; ich sehe einen von während fieberlosen Entzückungen erfüllten und erhaltenen, von Sehnsucht und Erinnerung freien, einen so hafisisch hellen Menschen, daß ich mich zweifelnd finde, ob man die Vision eines also schwerlosen, eines aller Schatten so strahlend freien Daseins statt griechischen nicht eher über- oder, wenn man will, noch nicht griechischen Geistes heißen müßte. Gewiß, auch die Griechen wußten um diese Unschuld, in der die Wildheit tierisch-menschlichen Rasens erlischt wie die zitternde Schwüle des Sommers in der durchsichtig kühlen Helle des Herbstes; und die Sehnsucht nach keinem andern als diesem Lichte, das die Schatten aller verzehrt und aufgetrunken hat, ist es, die den ewigen Leib ihrer goldenen Götter schimmern läßt und ihr Lächeln mit unsterblicher Lockung erfüllt. Doch die Griechen wußten auch, daß der furchtbare Geier, die finster schwelende ewige Begier, den parakletischen Entflammer des heiligen Feuers zerfleischt; daß die Unschuld vor der Frage erschrickt und flieht, wie Eros vor der Leuchte Psyches; daß die Frage, die den Schmerz des Zweifels und das dunkle Glück eines unstillbaren Verlangens weckt, uns unendliche und furchtbare Wanderungen machen läßt; daß sie uns durch den Tod hindurchführt gleich Psyche. Wir sollen, gleich ihr, wandernd uns läutern und uns einer höhern Vollkommenheit, als die unser kindlich ungebrochenes, schuldlos reines Dasein besaß, bereiten, indem wir am Ende der schweren Wege, auf die unsre Schuld uns stieß, die tiefere, leidenschaftlichere und herrlichere einer durch alle Erfahrungen versuchten und gekrönten Unschuld finden. Dieser mühvoll ernste Pilgrimsgang, den der aus dem fesselosen Traume eines tänzerisch unbelasteten Daseins schaudernd erwachende Mensch antritt, dieses sehnsüchtig sich emporschwingende Verlangen nach einer zweiten, letzten, göttlich unstörbaren Unschuld, als welches der Geist der Musik ist, gebiert die Tragödie und steigt erschüttert empor aus den dunklen, wehvollen, flehend gewaltigen Schreien des Chors. In der Tragödie haben wir gelernt, das tiefste Gleichnis griechischen Wesens zu sehen, und der Mensch Ludwigs von Hofmann kennt nicht die Tragödie, das Geschick des von einem Gotte gebrochenen und gebundenen und darum unendlich nach einer übermenschlichen Heilung und Freiheit verlangenden Menschen, sondern nur den Tanz, dieses Bild des von keinem Gotte noch erweckten und verstörten, sehnsuchtslosen, kindhaft ungefährdet von der Welle jeder schönen Zufälligkeit getragenen Menschen. Hofmann ist nie sicherer, glücklicher und freier, als in seinen Darstellungen von Tänzen. Wie schön hat er nicht mit einem Strich, der so schwebend, entzückt, weich und rhythmisch-gehalten wie das Schreiten dieser Tänzerin ist, die Phantasien der Ruth Saint Denis beschrieben.

Digitized by Google

Für den Menschen des Tanzes ist die Landschaft ein wie sein Geschick so Helles, ein durchsichtig klarer Spiegel seiner glückseligen Freiheit, ein schönes Gewand, in das sich die Freude seiner Seele hüllt, wie in die durch sein Spiel schimmernd bewegten Schleier die Herrlichkeit seines Leibes; für uns, für den Menschen der Tragödie, ist sie ein Drohendes, Unergründliches, Fremdes und Schweres, dem wir so nahe und so fern sind wie unsrer Sehnsucht, und das dunkel, glühend und leidenschaftlich ist, wie sie. Solcher Art empfundene Landschaften sind die Entwürfe Hofmanns zu ‚Aglavaine und Selysette', und vielleicht wird man es nun nicht paradox nennen, wenn ich sage, daß mir diese dunklen Szenen — diese düster stillen Teiche, diese lastend wilden Felsen unter einem glanzlos schweren Himmel, dieses Meer, das vor der bangen Stille des abendlich erlöschenden Lichtes schaudernd fröstelt und erbebt, diese finsteren Baumkronen, die sich schwer wie eine Drohung gegen die Häuser der Menschen neigen — daß diese Darstellungen mir das Griechische im Werke Hofmanns deutlicher werden lassen als jene andern, in denen es die gemeine Betrachtung vorzüglich zu finden gewohnt ist. Diese Landschaft, selber dem Schicksal nicht unterworfen, aber als ein ruhend Unendliches, Meerschüttertes das allumfassende gewaltig bedeutend, ist das Gegenbild des tragischen Menschen, seiner unendlichen Bewegung, die durch den Schauder seiner Zerrissenheiten hindurch die ewige Heilung, ein von keinem Gotte mehr zu verwirrendes Ruhen in einem unstörbaren Mittelpunkte sucht. In der Landschaft, in ihrem Schweigen, in ihrer Tiefe, Weite und Grenzlosigkeit, steht der bewegte, stürmische, ausschreitend ins Ferne begehrende, belastet vom drängend Schweren sich befreiende Mensch der Tragödie einsam. Jede Bewegung seiner der furchtbaren Fesselung sich entringenden Glieder ist sichtbar, wie die Freiskulptur im Raume, zu dem sie sich, ihn beherrschend und mit ihm spielend, so sehr als von ihm gebildet und ihm untertan, in ewigem Widerspiel der Kräfte verhält, wie der tragische Mensch zu dem schicksalhaft Mächtigen, dem sich hinzugeben ihn so sehr verlangt wie: es zu besiegen. Wie nun das Sinnbild des tragischen Menschen die Freiskulptur und der Hintergrund seines Daseins die Landschaft, so ist dasjenige des untragischen Menschen Macterlincks — des schmerzlich verstrickten, getrieben angstvollen, leidend bestimmten Menschen seiner Passionsspiele — das Relief, das nur halb aus einer Fläche hervortritt, die es nicht verlassen kann, und die Umwelt, die sein Geschick umschließt, ist nicht die Landschaft, keine brausend mächtige Weite und Unbegrenztheit, sondern die starr umschriebene, gebundene und tiefenlose Fläche des Gobelins. Das Passionsspiel verhält sich zur Tragödie wie die Freiskulptur zum Relief, wie das Bild der Landschaft zum Gobelin, und darum darf man den Menschen Maeterlincks nicht (gleichsam von allen Seiten sichtbar, wie durch die michelangelesk überschwängliche Bewegung seines übermenschlichen Handelns und Leidens der tragische Mensch erscheint) in die Landschaft, in den freien Raum, in eine plastische Dekoration stellen. Man muß ihn, dessen Wesen,

Digitized by Google

an ein fremdes Geſchick gebunden und halb in ihm verborgen, niemals völlig ſichtbar wird, vor einer die freie Bewegung ſeiner Geſtalt feſſelnden und ſie beſtimmenden tiefenloſen Fläche ſich bewegen laſſen, kaum von ihr ſich löſend und an ſie gebunden, wie die Geſtalten des Reliefs an den Zwang des harten Steins — ohne Metapher geſprochen: man darf Maeterlinck in keiner andern als einer gobelinartigen Dekoration ſpielen. Eine Szene dieſer Art hat Reinhardt dem Spiel von Aglavaine und Selyſette, dieſem wundervollen Traum der Kammerſpiele, gegeben; die ſchönſten Entwürfe Hofmanns, dieſe Viſionen tragiſcher Landſchaften, hat er nicht verwandt.

Aus einem Briefe an das Fräulein F. C./ von Peter Altenberg

Einer Frauenſeele lauſchen können, iſt alles! Nichts an ihr geringſchätzen und mißtrauiſch betrachten, und vieles, vieles achten, was beachtenswert wäre!

‚Liebe' iſt das verlogenſte Wort, das ich kenne; denn es kommt aus den dummen Abgründen hervor des Unbewußten! Das wahrhaftigſte Wort hingegen iſt ‚Verſtändnis'! Ein Mann und eine Frau müſſen einen Einklang bilden, immer und überall, vor jedem Blumenbeete in einem Garten, vor dem Geſang eines Waldvogels, vor den genial-anmutigen Sprüngen eines wilden Tieres im Käfig, vor einem beſondern Gebäude, vor einem beſondern Kinde, vor einem beſondern Gegenſtande in der Auslage eines Geſchäftes! Ueberall müſſen ſie ſich von ſelbſt und mühelos finden, ein jeder der geheimnisvoll-zärtliche Spiegel des andern!

Wehe vor allem der armen Frau, die darin Konzeſſionen machte! Früher oder ſpäter rächte es ſich bitterlichſt an ihr! Gott ſieht herab und ſtraft die Stunden der Leichtgläubigkeiten! Er ehrt die Sucherinnen, die nie finden! Er hat ſie bedacht mit einer zarten und eigentlich unergründlichen Organiſation, die Tag und Nacht raſtlos ein Verſtändnis ſucht bei irgend Einem in der verſtändnisloſen Menge!

„Ich habe Dich lieb, weil Du ſo gehſt, ſo ſtehſt, ſo ſitzeſt, ſo Deine Arme, Deine Hände hältſt, ſo den Kopf ſenkeſt, und ſo blickſt — — —", iſt für die Frau eine tiefere Genugtuung, eine heilſamere Arznei für Melancholie und Hyſterie, als das Stammeln der Leidenſchaftlichkeiten, das überrumpelt, betört, und ſchwächer entläßt, als man vordem geweſen iſt!

Digitized by Google

Kasperletheater

Spulen-Spiele/ von Unflat

Lerne dichten, ohne zu sprechen

Aus Paris, das sich seiner unverlierbaren Führerschaft im Theaterwesen damit aufs neue würdig gezeigt hat, kamen uns die Vertreter der Société cinématographique des auteurs dramatiques et des gens de lettres. Hochdramatische Bildertexte erster Qualität, unzerreißbare Spannung und brennend moderne Stoffe für Sport, Reise, Herz und Phantasie, konfektionierbar nur mit ragenden Bühnenkräften, wurden stark gefragt und notierten so günstige Anfangskurse, daß ein Sturm von Angeboten auf den Markt geworfen zu werden droht. Die dramaturgischen Umwälzungen, die die geniale technische Neuerung mit sich bringt, sind so radikal, daß das ganze bisherige Drama von Aischylos bis auf Schiller und Ferdinand Bonn als eine tote Epoche abscheidet. Der größte Teil des Bühnenspielraums mit den Künstlergarderoben wird in Badeanstalten oder intime Restaurants verwandelt. Die Drehbühnen werden in den Warenhäusern aufgestellt und laufen dort gratis als Karussells mit kompletten Zimmereinrtchtungen für obdachlose Damen der bessern Stände. Die Dramaturgen atmen auf; ihre entnervende, menschenunwürdige Tätigkeit, jeden Quartalsersten ein Manuskript auf Titel und Autorenadresse hin prüfen zu müssen, ist auf ein Sechzigstel reduziert. Denn früher schrieb man Spiele für drei Stunden, jetzt für drei Minuten. Früher teilte man in Szenen und Akte ab, jetzt hat man das Meßband neben der Schreibmaschine und verwandelt alle Kilometer oder noch öfter. Früher waren das feinempfindende Sitzfleisch der Zuschauer, der Metteur des Theaterreporters und die Beleuchtungskosten die höchsten ästhetischen Instanzen für die Dauer der Vorstellung: jetzt ist es die Filmspule. Alles so unbedingt einleuchtende Vorteile, daß die Einführung der Spulen-Spiele oder Kilometromimodramen auf der ganzen Linie gesichert ist. Im ‚Verein deutscher Bühnenschriftsteller' konstatierte man mit einhelliger Befriedigung, daß nun endlich ein Mittel gefunden sei, die zwar unwesentliche, doch bisher unentbehrliche, grammatikalisch korrekte Sprache des Dialogs illusorisch zu machen. Oscar Blumenthal sandte sofort ein feinpointiertes Epigramm von fünfundzwanzig Strophen an das Berliner Tageblatt mit dem satirischen Refrain: Ich bin sprachlos.

Ueber die Werbe- und Demonstrationsversammlung selbst werden folgende Mitteilungen gemacht.

Hermann Sudermann, der persönlich nicht erschienen war, ließ durch seinen Vertreter, Direktor C. Hammer, erklären, der weltfremde Dichter habe blutenden Portemonnaies der dramatischen Kunst Valet gesagt, der gegenüber er sich auch nach reichlicher Nierenprüfung innerlich stets fremd gefühlt habe; er ziehe es vor, in der ländlichen Abgeschiedenheit der berliner Terrainspekulation seinen Kohl (Sehr richtig! Beifall und Zischen) zu bauen. Sollte aber an ihn das dringende Ansinnen gestellt werden, in den Aufsichtsrat der Gesellschaft zu treten, so würde er im Namen und im Interesse

Digitized by Google

der deutschen Kunst trotz seinen geschwächten Geisteskräften das große Opfer willig bringen.

Frank Wedekind, der sich dagegen einer mit den Jahren wachsenden Fruchtbarkeit rühmen darf, wie er das in der ehelichen Widmung zur ‚Zensur' ausgesprochen, kündigt der S. C. A. D. & G. L. mehrere Werke an. Er ist natürlich gewärtig, diesen Hinweis und diese Aufzählung als Marktgeschrei gedeutet zu sehen. Aber wer wie er sein Leben lang das ernsthafteste Bestreben gehabt hat, der lendenlahmen Literatur für die noch impotentern Literaten den Garaus zu machen, muß jetzt seinem Schöpfer auf den Knien danken, wenn er in diesem literaturlosen Theater die endliche Erfüllung seiner Wünsche sehen darf. In ‚Kochkunst' oder ‚Von Stufe zu Stufe' wird er selbst nur in drei (seine Frau nur in vier) Rollen dem Kinematographen statieren: als Literat Windelweich, Schriftsteller Katzendreck und Dichter Coelestin. Der erste Akt oder richtiger das erste Kilometer spielt in einem pariser Urinoir, das bekanntlich dem Benutzer große Bewegungsfreiheit gestattet und in dem Windelweich sein Todesurteil von den grellstarrenden Affichen liest. Im zweiten Kilometer, einem Lift der londoner Untergrundbahn, wird Windelweich durch eine blinde Sergeantin der Heilsarmee erlöst. Die patentamtlich geschützte dramaturgische Neuerung ist hier das Vorbeigleiten des Films in vertikaler Richtung, ein Fall, der weder Shakespeare noch Gustav Freytag bekannt gewesen ist. Im nächsten Kilometer, das in eine münchner Künstlerkneipe führt, greift die horizontale Bewegung (des Films) wieder Platz. Von dem vierten Bild, wo eine taufrische schweizer Sennerin den Dichter Coelestin vergeblich zu vergewaltigen sucht, sauft eine vom Dichter eigens konstruierte Lawine (D. R. G. M.) mit dem keuschen Jüngling direkt in das Bureau einer berliner Großschmiere. Coelestin tritt siebzehn Dramaturgen die Plautze ein, legt an die auffallenden Dekorationen und Requisiten Feuer, entfaltet den besondern Stil, jagt ihm dem im eigenen Angstschweiß ersaufenden Direktor in den Rachen, verschluckt die klobige Regie samt der Drehbühne und zeigt sein neustes Kilometromimodama ‚Kaleika', das für den Zweck von den genialen Menschendarstellern Lavater, Lee, Roudinoff und Sylvester-Schäffer gestellt worden ist.

Felix Philippi plant ein Schauspiel ‚Proviant und Ballast', eine geschichtliche Verwebung des Eulenburgprozesses, des Gordon-Bennet-Rennens und der Balkanwirren.

Felix Holländer teilt mit, daß die bereits längst im Bureau des Deutschen Theaters ventilierte Idee der Spulen-Spiele in einem Kammerspielhause des Kammerspielhauses als ‚Kammerkientopp' unter dem Namen ‚Dete Pepe' realisiert werden würde. Auch sei schon ein geeigneter jüngerer Fachmann, Chauffeur oder Möbeltischler, mit der Aufgabe betraut, eine Hamletbearbeitung für das ‚Dete Pepe' herzustellen, in der sämtliche Rollen von Alexander Moissi agiert werden würden.

Interessant ist schließlich die Mitteilung, daß auch die Herren von der Theaterpresse, denen besonders das nun glücklicherweise veraltete Ausdrucksmittel der Sprache ein fühlbares berufliches Hindernis gewesen ist, durch die S. C. zur Oeffnung ihrer politischen Ader veranlaßt werden. Alfred Holzbock wird für die Spulen-Spiele lose Sittenbilder aus den höhern Gesellschaftsklassen zwischen Korfu, Bayreuth und der mondainen Friedrichstadt komponieren.

Digitized by Google

Rundschau

Oesterreicher

Die letzte Erinnerung Hermann Bahrs an Hamburg: der Theaterskandal im Thalia-Theater, wo seine Einakter ausgepfiffen wurden. Hallo, in Feindesland! Die Invasion seiner Truppen, das Wortgeplänkel seiner Dialoge wurde abgeschlagen — nun rückt er selbst heran. Hier bin ich, und ich sage euch zuvor: Ihr seid nicht ich. Ihr seid Deutsche und Hüter am Torweg der Welt, ich komme aus Oesterreich, darinnen seit dreihundert Jahren die Köpfe gemäht wurden, die aus der Finsternis zum Licht begehrten. Man hat an meinem Kopfe auch herumgehackt, und hundert Narben deckt die Mähne meines Haares. Man hat Verräter mich genannt und fast vernichtet, und dennoch wiederhol' ich nochmals laut: ich bin Oesterreicher. Herr Bahr, Johannes Brahms, Ihr Doppelgänger, hat bewiesen, daß ein Hamburger Wiener werden kann. Warum verweigern Sie's, zu uns zu zählen, und kommen als der Fremde? Wir, junge Wiener, sind als Europäer Deutsche, der Pulsschlag Deutschlands hat von unserm Blute auch, und unsre Zukunft ist Europa. Wir, alte Wiener, fühlen hinter uns ein Jahrtausend Welthistorie brennen, ohne rückwärtsschauend zu erstarren wie Lots Weib, da sie auf Sodom sah. Denn das Feuer der Vergangenheit ist heilig und wärmt unser Herz. Wir: das ist die erste Generation des neuen Oesterreich. Verliebte in die Zukunft wie Bahr, Burckhard, Salten, Verliebte in die Vergangenheit wie Hofmannsthal, Beer-Hofmann . . . sie alle eine Gemeinsamkeit: Wir; und deren künstlerische Verkörperung: Arthur Schnitzler. Und Hermann Bahr las aus Schnitzler. Hinter dem Theater unsrer Schmerzen steigen Schatten der Dämonen auf, die den Menschen in sein Schicksal stoßen. Letzte Dinge werden offenbar, un das Schweigen redet. Menschen kommen und agieren, Alltag ist in ihren Kleidern und in ihren Seelen: da beginnt ein Schimmern, das von innen kommt, ihre Leiber werden transparent und alle Schleich- und Seelenwege scharf und mathematisch eingegraben in ihr offenbartes Wesen. Es ist vollkommenste Durchdringung künstlerischer Absichten, wie Bahr liest: und Schnitzler ist ein großer Künstler. Burckhard, der Stämmigere, ist es nicht, es reden ihm zuviel Stimmen und Gegenstimmen in sein Werk hinein: der Jurist und der Antijurist, der Hofrat und der Antihofrat, der Weltmensch und der Hauptstädter. Da hat er denn den Dialog gleich bei der Hand: Stimme, Gegenstimme, punktum, fertig. Was mehr ist, ist vom Uebel — bei Burckhard. Es war nicht gut getan, daß Bahr nach Schnitzler Burckhard las. Nach Schnitzler nicht. Es hätte den Abend gefährden können, doch war er schon gewonnen. Hallo, in Feindesland! Ein Vorgefecht ging verloren, damals, im Thalia-Theater. Eine Schlacht ward gewonnen, heuer, in der Literarischen Gesellschaft. Und Hermann Bahr neigt sein Prophetenhaupt zum Dank. Seine Mähne tanzt nicht mehr in tausend Teufeleien, sein Bart strebt erdwärts, tiefer, tiefer. Die Schlachten sind geschlagen — und jeder hat sein Königreich: laßt

Digitized by Google

uns regieren. Der Prophet wird Patriarch. Und bleibt jung.

Leonhard Adelt

Herzog Boccaneras Ende

Der greiſe Herzog Simon Boccanera von Genua, um Macht und Thron und Leben bangend, fühlt, wie der einzige Menſch, den er liebt, wie ſein Admiral Adorno dem Thron näher und näher rückt, nicht durch ihn, ſondern gegen ihn und durch des Pöbels Gunſt. Da begeht er, wie Saul an David, ein ſchauerliches Verbrechen an dem gleich einem Sohne Geliebten: auf des Herzogs Geheiß bereiten genueſiſche Schiffe dem genueſiſchen Admiral, da er gegen Piſa kämpft, eine vernichtende Niederlage. Adorno allein kehrt aus dem Blutbad zurück, mit ihm aber das ſchreckliche Wiſſen von der Tat des Herzogs und der Haß und die Pflicht, zu richten. Die Pflicht, den bisher gleich einem Vater Geliebten zu töten! Der aber bietet ſich freiwillig dem Tode dar, da er einen Weg ſieht, in und durch Adorno ſich über den Tod hinaus fortzuſetzen: indem er ihm ſeine Tochter Eleonore verlobt. Der Herzog empfängt aus der Hand des Admirals den Todesbecher und rufte ihn ſelbſt noch zum Herzog aus. Nun glaubt er ſich dieſen einen Menſchen wieder verbunden. Wie er aber ſterbend um Liebe, um das eine Wort ‚Vater‘ fleht, da ſteht Adorno ſtarr und: „Nur Todesehrfurcht zwingt mich ſtill zu ſtehen. Doch wenn Ihr's wünſcht, ſo geb ich meines Weges.“ So wie der Wind zwei Meereswellen, deren eine ſich über die andre ſtürzt, um ſie gierig einzutrinken oder wohllüſtig von ihr eingetrunken zu werden, unbarmherzig auseinander reißt, ſo das Schickſal dieſe beiden Seelen. Die eine Welle wandert weiter über die Meere, nach einem Ziele hungernd, die andere aber liegt einſam und todesmatt im Dünenſand. So ſtirbt Simon Boccanera in ſchauerlicher Einſamkeit. So eilt Adorno neuem Leben zu. Vielleicht daß durch Eleonora ein paar Tropfen Blutes beider ſich mit einander vermiſchen!

Das Wundervolle an dieſer zu einem einaktigen Drama (iſt es überhaupt eines?) zuſammengekrampften Dichtung Leo Greiners iſt das Ineinanderglühen von Haß und Liebe. Schon in ſeinem ‚Liebeskönig‘ hat Greiner uns erleben laſſen, wie beide aus einer Quelle, aus einer dunklen Leidenſchaftlichkeit emporrauſchen, zwillingshaft und weſensgleich, und wie ſie erſt im fahlgrauen Licht der Zufälligkeit ſich zu dem einen oder andern, zu Haß oder Liebe anfärben. Und wie ſie dann Menſchen ſelig oder unſelig machen! Unſelig ſtirbt Boccanera, da er einen Menſchen mit einer Liebe überſchüttete, die ſo adimenſional groß war, daß ſie auch vor dem Haſſe nicht zurückſchreckte, nicht vor dem fürchterlichſten Verbrechen. So einſam, ſo elend, ſo groß lieben kann nur einer, der aus dem Haſſe der Vielen die Kraft, den Einzigen zu lieben, geſogen hat: nur ein Deſpot kann ſo lieben.

Dieſe hier blos anzudeutende Idee wirkt in der Dichtung wuchtig ins Allgemeine, nicht aber immer mit gleicher Stärke ins Beſondere, in die einzelnen Geſtalten und ihre ſinguläre Belebtheit. Manches bleibt blaß, pſychologiſch unbefruchtet; manche Linie verläuft in krauſen Zügen, ohne dem Ganzen eingegliedert zu ſein. (Nur äſthetiſche Verlegenheitsarithmetik kann dann von Unmotiviertem, Unſtimmigem ſprechen!) Es iſt, als ob dem Dichter aus einem Bilde, einer Viſion die Idee erwachſen wäre, und als ob ſich ihm erſt nach dieſer die Geſtalten zu blutvollen Menſchen geformt hätten.

Digitized by Google

Denn die Idee des Stückes iſt ſtärker und beredter als die Menſchen. (Das darf ſie in einem Kunſtwerke nie ſein!) Die Menſchen ſcheinen mehr Werkzeuge, Untertanen, als Träger, Verlebendiger, Vollender der Idee. Derſelbe Fehler, dem Hebbel in ſeinen ‚Nibelungen‘ verfallen iſt!

Die mannheimer Uraufführung des Werkes litt darunter, daß der karg und grade aufwachſenden Individualität Hans Godecks die Vielſtimmigkeit des Herzogs und der ſchnörkel- und krümmungsreichen, wenn auch nicht immer echten Kunſt Heinrich Götzens die eindeutige Wucht des Admirals anvertraut war. Dazu kam, daß Hagemanns Regie die große, die Tragödie erfüllende Szene zwiſchen Boccanera und Adorno nach dem für die tragiſche Oekonomie ganz unwichtigen Todestrunk verzetteln und verſchleißen ließ. Dieſen Mangel habe ich dem Intendanten ärger verdacht, als den andern: daß er es nicht vermochte, nach den Intentionen des Dichters die unruhige Umgrenztheit der Hofgeſellſchaft und die ehern ruhige Unbegrenztheit des Meeres lebendig werden zu laſſen.

Hermann Sinsheimer

Leipziger Theater

Jawohl, wir ſind auch noch da, wir von der Pleiße. Wir, die wir euern Richard Wagner ſchon als Hemdenmatz kannten, und wir, in deren Mitte Max Klinger kararíſche Blöcke wälzt, Max Reger Studentenchöre drillt, der blonde Lamprecht deutſche Geſchichte macht und Ernſt Horneffer, der Meſſiastöter, den germaniſchen Zonen eine neue Religion zimmert: wir könnens uns leiſten, auch in theatralibus eigne Flämmlein leuchten zu laſſen. Innerhalb zwanzig Tagen haben wir hier zwei Uraufführungen, ganz und gar eignen Gewächſes: ſowohl der Doktor Wilhelm Henzen, deſſen Herzblut in vierzehn Tagen aufs Brettergerüſt des leipziger Stadttheaters niedertropfen wird (‚Menſchenopfer‘ heißt das Opus), wie auch der Doktor Heinrich Welcker, deſſen ‚Pfarrer von Sankt Georgen‘ wir eben uraufgeführt haben, ſind Bürger hieſiger Stadt . . .

Dieſer Pfarrer Burckhardt deckt ſeinen (zum Vorſtand des Vereins zur Begründung einer naturwiſſenſchaftlichen Weltanſchauung gewählten) Kantor Leberecht wider die Schikanen des Konſiſtoriums mit dem eignen Leibe. Dabei läuft er ſelber Gefahr, von der Orthodoxie aus dem Talar gedrängt zu werden, wenn nicht — nun wenn nicht: in die Paſtoralſitzung, die beider Schickſal entſcheiden ſoll, der liberale Staatsminiſter hereinſchneite und verkündete, daß die ‚Ideen der Neuzeit‘ auch bis zum Thron gedrungen ſeien, worauf der Herr Oberkonſiſtorialrat quam celerrime den Mantel nach dem neuen Winde hängt, die beiden Freigeiſter im Kirchenamt beläßt und der gerettete Seelenhirt die Tochter ſeines geretteten Orgelmeiſters ins Ehebett führt. Die Konflikte dieſes Paſtors und dieſes Kantors ſind in einem ſeeliſchen Interieur erlebt, das von geſtern iſt, das mit Gefühlsrequiſiten einer ältern Generation möbliert iſt, für die die Begriffe bibliſche und naturwiſſenſchaftliche Weltauffaſſung in Wahrheit noch Probleme bedeuten, Probleme, deren Diskuſſion und Löſung einen Menſchen aus ſeinen Angeln zu heben vermögen. Dieſen Kreiſen der proteſtantiſchen Bourgeoiſie wird der Dramatiker Welcker ein Erlebnis geben, wenn er mit der vehementen Reſonanz der Bühne wider die lutheriſche Orthodoxie revoltiert. Für ſie wird er zeitgemäß, ſehr zeitgemäß ſein . . .

Kurt Weiſe

Digitized by Google

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

F. G. Rollen, die sich in dem von Ihnen der Direktion eingereichten Repertoire befinden, müssen Sie studiert haben. Sie müssen in einer solchen Rolle, wenn sie zwei Bogen gewöhnliche Rollenschrift nicht übersteigt, spätestens innerhalb vierundzwanzig Stunden, bei größerm Umfange spätestens nach zwei Tagen aufzutreten in der Lage sein. Bei neuen Rollen muß ein Bogen gewöhnliche Rollenschrift in einem Tage gelernt werden.

Annahmen

Alexander Engel und Julius Horst: Glück bei Frauen, Schwank. Berlin, Lustspielhaus.

Georg Engel: Das lachende Mirakel, Komödie. Berlin, Kleines Theater.

W. Somerset Maugham: Mrs. Dot, Lustspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

26. 11. D. von Stockert-Meynert: Die Blinde, Drama aus dem Volke. Wien, Raimundtheater.

28. 11. Max Burckhard: Die verfixten Frauenzimmer, Vier Einakter. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans Gaus: Rechts herum, Schwank. Magdeburg, Stadttheater.

Heinz Gordon: Das bischen Ruhm, Komödie. Wiesbaden, Residenztheater.

29. 11. Gustav Hochstetter: Das starre System, Lustspiel. Mannheim, Hoftheater.

2. von übersetzten Dramen

Henri Bernstein: Israel, Schauspiel. Aus dem Französischen von Rudolf Lothar. Berlin. Neues Theater.

W. J. Locke: Puck's Palast, Komödie. Aus dem Englischen von Anna Wilke. Altenburg, Hoftheater.

Neue Bücher

Paul Bastier: Victor Hugo und seine Zeit. Leipzig, Xenienverlag. 240 S.

Hilde Engel-Mitscherlich: Hebbel als Dichter der Frau. Dresden, Wilhelm Baensch. 129 S. M. 2,—.

Emil Geyer: Vom Pathos der Zeit. Leipzig, Haupt & Hammon. 130 S. M. 2,50.

Anna Hellmann: Heinrich von Kleist, Das Problem seines Lebens und seiner Dichtung. Heidelberg, Carl Winter. 40 S. M. 0,80.

F. A. Louvier: Die neue rationelle Methode der Faustforschung und der neue Mephisto. Zwei Vorträge. Hamburg, C. Boysen.

Gustav von Moser: Vom Leutnant zum Lustspieldichter, Lebenserinnerungen. Wismar, Hinstorff. 112 S. M. 2,—.

Hans Oberländer: Bühne und bildende Kunst, Ein Epilog zur Faustaufführung am Münchener Künstlertheater 1908. Cöln, Albert Ahn. 65 S.

Verena Rodewald: Das à part im deutschen Schauspiel, Ein Beitrag zur Technik des Dramas. Erster Teil: Sechzehntes Jahrhundert. Heidelberg, Hörning & Berkenbusch. 202 S. M. 3,60.

Paul Schulze-Berghof: Die Nationalbühne als Volks- und Reichstagssache Leipzig, Fritz Eckardt.

Alexander von Weilen: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin, Georg Reimer. 200 S. M. 4,50.

Dramen

Arthur Achleitner: Karl der Weise, Ein Königsdrama. Leipzig, G. Müller-Mann. 413 S. M. 5,—.

August Adelsberger: Jugurtha, Trauerspiel. Straßburg, Josef Singer. 121 S.

Wilhelm Felser: Hippagretos, Schauspiel. Dresden, Rudolf Kraut. 135 S. M. 2,—.

Vernomy Guthardt: Gallandt, Trauerspiel. Leipzig, Verlag für Literatur Kunst und Musik. 102 S. M. 2,—

Digitized by Google

Heinrich Houben: Die Kloſterſtürmer, Schauſpiel. Kempen, Thomasdruckerei. 85 S. M. 1,25.

Jörg Joachim: König Saul, Schauſpiel. Dresden, Rudolf Kraut.

Walter Krauſe: Gottſucher. Trauerſpiel. Riga, E. Bruhns. 47 S. M. 2,—

J. E. Vorisky: Die Glücklichen, Ein luſtig Märchenſpiel. Berlin, Hugo Schildberger. 160 S. M. 3,—

Thaddäus Rittner: Das kleine Heim, Drama. Stuttgart, J. G. Cotta, 146 S. M. 2,50.

Rolph Scherer: Die Heimatloſen, drei Akte. Berlin, Curt Wigand. 118 S. M. 2,—

Zeitſchriftenſchau

Julie Adam: Fauſts Wandlungen. Wage XI, 45.

Joſef Altmann: Der letzte Abend des alten Burgtheaters. Bühne und Welt XI, 5.

Ottomar Enking: Weihnachtsaufführungen. Deutſche Theaterzeitſchrift I, 9.

Ludwig Heveſi: Das Burgtheater unter Kaiſer Franz Joſef. Bühne und Welt XI, 5.

Joſef Hofmiller: Wedekinds autobiographiſche Dramen. Süddeutſche Monatshefte VI, 1.

Ludwig Klinenberger: Das wiener Deutſche Volkstheater. Bühne und Welt XI, 5.

J. Landau: Erneſtine Wegner. Bühne und Welt XI, 4.

Heinrich Litieufein: Max Dreyer. Eckart III, 2.

Anton Lindner: Sardou als Erzieher. Bühne und Welt XI, 5.

Camille Mauclair: Claude Debuſſy Zeitgeiſt 48

Egon Noska: Künſtler und Schriftſteller als Kaufleute. Theatercourier 779.

Bernhart Scharlitt: Die wiener Volksoper. Bühne und Welt XI, 5.

Philipp Stein: Das alte berliner Wallnertheater. Bühne und Welt XI, 4.

Zenſur

Dem hamburger Thaliatheater wurde Adolf Pauls Schauſpiel ‚Die Teufelskirche‘ nach der Premiere verboten.

Dem wiener Bürgertheater wurde die Komödie ‚Die gute alte Sitte‘ von Guſtav Davis und Felix Dörmann verboten.

Nachrichten

Die Leitung des Hoftheaters in Coburg hat Freiherr von Meyern-Hohenberg übernommen.

Die Preſſe

1. Bernſtein. 2. Wolff.

Voſſiſche Zeitung

1. Ein Stück, das uns mit allerlei landläufigen Peinlichkeiten beläſtigt, nicht, um ſie zu überwinden, ſondern um aus ihnen das Kapital der wohlfeilſten Effekte zu ſchlagen.

2. Wolffs Arbeit macht den Eindruck einer zu kurzen Melodie, eines Motivs, das über ſeinen Gehalt hinaus geſponnen wurde, eines poetiſchen Einfalls, der, ermattet, ſich an das Bühnenherkommen klammert.

Morgenpoſt

1. Mit dem blanken Talent des Machers und dem Glück des Finders wirft Bernſtein eine ſchwerwiegende Frage hin: die Antwort bleibt er ſchuldig.

2. Es fehlt den auf leiſen Sohlen ſchleichenden Vorgängen die erregende Bewegungskraft, und der konzentriſche Vorſtoß bleibt aus.

Börſencourier

1. Ein kaltherziges Rechenexempel, das mit ſeinen bald anti-, bald philoſemitiſchen Tiraden zu verblüffen ſucht, ohne uns dabei für die eine oder die andre Seite zu erwärmen.

2. Es ſind Worte, nichts als Worte. Darunter gewiß manches ſchöne und maleriſche. Aber der dichteriſche Odem fehlt. Und die Stimmung entſtrömt nicht dem Innern, ſie wird von außen hineingetragen.

Berliner Tageblatt

1. Wer zum Gruſeln neigt, fürchtet ſich auch im Halbdunkel. Wer um der Spannung willen ins Bernſtein-Theater geht, wird keinen Anſtoß daran nehmen, daß diesmal die große Kanone, von lahmer Hand geladen, zu früh losgeht.

2. Es iſt das Grundweſen dieſer Dichtung, daß ſie das Maleriſche an Stelle des Dramatiſchen ſetzt, und daß ſie dieſes Maleriſche mit einem ungewöhnlich feinen Geſchmack in den Grenzen äußerſter Diskretion hält.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobſohn, Berlin-Weſtend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorſtraße 19
Verlag von Oeſterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Leſſon, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 51
17. Dezember 1908

Chaſtelard / von Wilhelm von Scholz

Die große epiſche Expoſition der Schillerſchen ‚Maria Stuart‘ iſt das merkwürdigſte Beiſpiel für das Unorganiſche und für die Weſenloſigkeit all jener erzählenden Stücke im Drama, durch die keine dramatiſchen Fäden hindurchgeflochten ſind. Von der vergangenen Maria, deren Leben und Charakterbild da aufgerollt wird, iſt nichts mehr im Stück; die Bereuende hat keinen der Weſenszüge der Sünderin mehr, weshalb uns der rückſchauende Bericht nie lebendig wird. (Lebendig wird Erzähltes immer nur dann, wenn es ſich dramatiſch beſtätigt!) Das iſt der Riß: Schiller benutzt für die Handlung, insbeſondere ſeines Gegenſpiels, eine Expoſition, die den Charakter ſeines Helden anders exponiert, als er ihn ſpäter darſtellt; eine Expoſition, die, eine Szene lang, den geſchichtlichen Charakter für den dramatiſchen unterſchiebt; eine Expoſition, die ihm ſelbſt offenbar bloßes Wort blieb (er nimmt ſie ſpäter mit dieſem Ausdruck Marias auf: „Ich habe menſchlich, jugendlich gefehlt . . .“) die, wenn das Machtdrama beginnt, verhallt iſt und nicht mehr am unmittelbaren Eindruck mitwebt.

Ein engliſches Maria-Stuart-Drama, Swinburnes ‚Chaſtelard‘ (von Walter Unus im Blankvers gut verdeutſcht und im Verlag von Erich Reiß erſchienen), ſtellt dieſe frühe Maria, die bei Schiller nur noch wie ein Schatten in die Expoſition hineingeiſtert, als dramatiſche Mittelgrundsfigur dar. Es iſt das erſte Stück einer Trilogie, die erſt etwa fünfzehn Jahre nach dem Erſcheinen des ‚Chaſtelard‘ abgeſchloſſen vorlag und von Swinburne ſehr jung begonnen wurde. Ohne die Kenntnis der beiden andern Teile der Dichtung (‚Bothwell‘ und ‚Mary Stuart‘) wird man gut tun, das Urteil über dies ziemlich wortreiche, zuſtändliche oder übergangslos bewegte, hier und da plötzlich von einer lyriſchen Schönheit erſtrahlende Liebesdrama — „Ich wollt', die Welt wär' ganz aus Schlaf geſchaffen und Leben nur aus Liebe und aus Lüge“ — nicht abzuſchließen. Beſonders natürlich bezüglich ſeines Wertes als Expoſition für eine — wer weiß: ſtarke Steigerung und

Digitized by Google

gewaltige Katastrophe. Begebenheiten und Charakterzüge, die hier mit Breite die Handlung stören, ohne für das Ergebnis des Chastelard-Trauerspiels wichtig zu sein, hätten eine gleichzeitig freiere und vollere Entwicklung der Anschlußdramen ermöglichen sollen. Ich glaube freilich nicht, daß es so ist; glaube nicht, daß der lyrisch-balladisch berührte Dichter dieses Werkes, der sich in einen weichen Troubadour und eine haltlos-unklare Königindirne oder in das sagenhaft-altfarbige schöne Bild der adeligen schlanken, die Königin bedienenden vier Marieen im Turmzimmer von Holyrood ergießt, hier an sich gehalten hat, um dramatisch zu steigern; und ich glaube nicht, daß der Maria-Stuart-Steff groß genug ist, um drei Tragödien zu füllen. Schiller entsinnlichte die Maria und gab ihr einen Hauch von Sentimentalität, die freilich von der steten Größe seiner Persönlichkeit in Schach gehalten wird. Er fand im Stoff die Katastrophe — aber er unternahm nicht die mögliche dichterische Aufgabe den sinnlichen Jugendreiz, die Sünde der Maria darzustellen und mit dem tragischen Untergang zu verweben. Swinburne strebt dem offenbar zu. Er wendet große dichterische Kräfte an das Ziel, die Gestalt einer Liebeskönigin wandeln zu machen. Nicht nur mit entrollter Frauenpsychologie (die meinem Gefühl nach ein wenig des deutenden, stilisierenden Zeichenstrichs entbehrt und gelegentlich wie zufällig-wirklich oder uncharakterisiert-lyrisch erscheint!) und mit dem Bilde der schönen Königin im Hofstaat ihrer Marieen, das von weicher französischer Liebesballade umklungen ist. Sondern vor allem durch die Art des Mannes, den er ihr hier zugesellt: des eigentlichen Helden dieses Trauerspiels. Chastelard ist der in Mariens Leben vielleicht nicht nur einmalige schöne ritterliche Sänger (Rizzio!). Alles in diesem Manne ist in Liebe verwandelt, ist so ins Gefühl gebannt, daß er weder zu handeln noch zu wollen vermag. Gefangenschaft und Tod schreiten auf ihn zu. Nicht nur, daß er ihnen in der Traumlähmung, die über ihm liegt, ruhig stillhält. Er vermag sie, in der starren Gebanntheit auf das einzige, in sich kaum zu Vorstellungen werden zu lassen. Ein Motto steht dem Stück vor von einem Eiland, „wo sehr grausame Weiber sind und sehr böse von Natur: und sie haben köstliche Steine in ihren Augen und sind von solcher Art, daß, wenn sie einen Mann ansehen, töten sie ihn allsogleich mit ihrem Ansehen, wie der Basilisk tut". Dies Motto trifft nicht ganz. Das Töten dieses Blickes ist nebensächlich neben seinem Bannen, der wie Mond überm Meer die Flut des Gefühls so hochschwellen läßt, daß Gefühl allein Leben und Tat dessen wird, der unter diesem Blick liegt. Auf dieselbe Art wie Maria Stuart durch Chastelard ist Chastelard durch die Maria Beate, die ihn hingebend liebt, charakterisiert. Die andern Figuren, auch Darnley, sind — nicht durch die Bogenzahl ihrer Rolle, sondern die mangelnden scharfen Striche — nur Statisten, Diener des Dichters.

Von Tragik ist in Chastelards Schicksal nichts. Seine Gefangennahme und seine Hinrichtung berühren kaum schmerzlich — so innerlich versöhnt ist er damit. Aber hier mag die Frage offen bleiben, ob dieser Chastelard

Digitized by Google

vom Dichter tragiſch beabſichtigt iſt, oder ob Swinburne, wie es die vorletzte Replik des Stückes anzudeuten ſcheint, mit ihm nur das Vorſpiel von Marias Hinrichtung und alſo ein Expoſitionsmoment geben will, das als Vorausſetzung, nicht als Löſung, als zufällig, nicht als endgültig, peripheriſch, nicht im Herzen der Perſönlichkeit erlebt werden ſoll.

Stammtiſch des Dichters in einem Reſtaurant

von Peter Altenberg

Drei junge Ehepaare ſitzen da, machen gewichtige Beſtellungen bei dem Oberkellner.

Das eine Paar läßt ſich die Solokrebſe lebendig im Blätterkorbe zeigen, wählt die Exemplare aus, die unmittelbar ſpäter den ſchrecklichen Siedehitze-Tod erleiden müſſen. Er: „Uns Männern geht es auch nicht viel beſſer — — —!"

Eine Dame: „Ich könnte einen Krebs nicht eſſen, den ich früher lebendig geſehen habe, und an deſſen Martertod ich ſchuldig bin — — —."

„Den Reben, Madame, aus deren Fellen Ihr wunderbarer langer Mantel zuſammengeſetzt iſt, hat die heimtückiſche, feige Kugel des Jägers auch nicht wohlgetan, wenn es auch hoffentlich ein Blattſchuß geweſen iſt, und nicht das arme Tier ſich krank in das Gebüſch verſchleppt hat, um erſt nach Tagen endloſer Qual zu ſterben — — —. Sie ſind zu ſentimental angelegt, Madame!"

Ein Herr: „Wir erſuchen für unſer Geld um heitere Stimmung! Wir haben uns den ganzen Tag lang abgerackert im Geſchäfte. Wenn die Damen ſentimental ſein wollen, ſo ſparen Sie es ſich doch für den Dichter auf. Der hat nichts Wichtigeres zu beſorgen im Leben als zu ‚verſtehen' und ‚mitzufühlen'! Wir aber müſſen die Nachtmahle bezahlen können an ſeinem Stammtiſche — — —."

Allgemeines Gelächter.

Der Dichter erſcheint, begrüßt liebenswürdigſt alle.

Ein Herr: „Dichter, wir ſind ganz materialiſiert, wir möchten ein wenig ‚erhoben' werden!"

Der Dichter: „Sie, Herr Oberkellner, haben Sie ein ſchönes gebackenes Bries mit Spinat?!"

Der Oberkellner: „Das Bries iſt blütenweiß, es ſteckt noch faſt im Hals des Kalbes, Herr Doktor — — —."

Eine Dame: „Kommt das Bries wirklich aus dem Hals des Kalbes, Herr Doktor?!?"

Allgemeines Gelächter.

„Jawohl, ſchöne Frau, es iſt das ‚Gekröſe', und es fehlt bei der Kuh. Nur das Kalb hat es. Die Kuh verbraucht es für angeblich wichtigere Zwecke im Leben, wie die der Zeugung und der Fortpflanzung. Deshalb eſſe ich täglich das Gekröſe vom Kalbe — — —. Das iſt noch etwas Wertvolles, Unverbrauchtes, nicht zu Zwecken Adaptiertes, Dichteriſches!"

Die Dame: „Sie ſind ein wirklicher Dichter! Man verſteht nie, was

Digitized by Google

Sie sagen, aber man bekommt dennoch einen Lichtschimmer davon wie die Blinden. Das ist also eine Ahnung von wirklichem, wahrhaftigem Sehen!"

Ein Herr: „Dumme Gans! Ich bitte, entschuldigen Sie vielmals, es ist nur meine Gattin — — —."

Der Dichter betrachtet die ganze Gesellschaft; dann sagt er ruhig: „Darf ich Ihnen einen Brief vorlesen, den ich heute nachts geschrieben habe?!?"

Alle bitten darum inständigst.

Schweigen, Sammlung, Pause.

Der Dichter liest vor:

„Ein Brief, den wenige tatsächlich, viele aber ‚innerlich' schreiben:

Wieso ist es, daß Du, Anita, immer und immer in Restaurants oder Cafés in der direkten Luftlinie mit Deinen ‚Flugerln' sitzest, das heißt mit denen, die Dich gerne für eine Stunde in Besitz nehmen möchten, von denen Du Dich gerne für eine Stunde in Besitz nehmen ließest?!?

Ich ziehe jedesmal mit meinen verzweifelten Augen einen schnurgeraden Faden von Deinem Blicke aus, bis ich auf ein Objekt weit gegenüber auftreffe, und immer ist es so ein für Dich Gefährlicher, den ich auch theoretisch, im vorhinein, als eine Gefahr für Dein seelisch-sexuelles mysteriöses Nervensystem diagnostiziert hätte!?!

Du bist dann erstaunt, geliebte Canaille, über meine ‚unbegründeten' Verzweiflungen, brichst in Tränen aus über Deine eigene Unschuld!

Aber wieso führt der Faden, den ich von Deinen scheinbar ins Leere starrenden, geliebten, vergötterten Augen aus durch die Räume von Cafés, Theatern, Restaurants ziehe, bis zu irgend einem entfernten Objekte ‚Mann', immer und immer nur zu einem, der den Typus repräsentiert, der unbedingt Deiner mysteriösen Organisation kolossal gefährlichen Männer?!? Die nachträglichen Prügel, die ich Dir verabreiche, wenn wir allein sind, sind mehr ein Triumph Deiner ununterbrochen auf mich verheerend wirkenden Persönlichkeit, als ein Straf- oder Erziehungsmittel! Wenn ich ein einziges Mal einen Faden zöge in der Luftlinie von Deinen scheinbar gleichgültig ins Leere starrenden geliebten Augen, und da auf einen wirklich gräßlichen Menschen oder eine alte Frau aufträfe, dann würde ich vor Dir in die Knie sinken und Dir danken inbrünstig, daß Du mir diesmal wenigstens die Qual erspart hast — — —. Aber es wird nie, nie sich ereignen! Die blauen, grünen, gelben, braunen, lila und sogar schwarzen Flecke auf Deinem vergötterten Leibe sind für Dich nur die aus einer gewonnenen Schlacht heimgebrachten Verwundungen!!! Dein Peter Altenberg."

Alle lassen nach dieser Vorlesung die Speisen stehen, zahlen, entfernen sich schweigend, langsam, grüßen verlegen — — —.

Der Dichter, allein an seinem Stammtische, zu dem Oberkellner, der ihm das Bries serviert: „Sie, wenn es aber nicht frisch ist — — —."

Der Oberkellner: „Herr Doktor, es ist wie aus dem lebendigen Kalb herausgeschnitten, blütenweiß. Wir wissen doch, was wir dem Herrn Doktor schuldig sind; no, erlauben Sie mir, weil wir einfache Kellner sind?!? Wir haben doch auch noch Achtung vor einer Persönlichkeit — — —! Niemand von allen unsern Gästen versteht so viel vom Essen wie Sie! Diese feinen, eleganten Damen wissen nicht einmal, wo das Bries herkommt. Herr Doktor, Herr Doktor, wir leben in einer merkwürdigen Welt."

Digitized by Google

Rabagas und Thummelumſen

Thummelumſen heißt Trottel. Als Trottel ſehen die Einwohner eines däniſchen Marktfleckens den kleinen, ſchiefen Emanuel Thomſen, der ſeit fünfzehn Jahren jede niedrigſte Arbeit verrichtet, um eines Tages den Hof ſeiner Väter zurückkaufen zu können. Guſtav Wied — alſo ſelbſtverſtändlich ſieht er tiefer; denn ein Menſch, der ſo feſt in ſeiner Scholle verwurzelt iſt, wird ja wohl was mehr als ein Trottel ſein. Der Dichter leiſtet damit das, was beim Anblick Thummelumſens nur rohe Spießer zu leiſten verſäumen. Aber genügt das? Leiſtet er auch das, was ihn vor allen gewöhnlichen Beſitzern empfindlicherer Nerven auszeichnen würde? Geſtaltet er ſie, die Doppeltheit Thummelumſens: das Kinderherz und die Narrenmaske? Und geſtaltet er ſie dramatiſch? Er zeigt das Kerlchen zunächſt im Stumpfſinn der engen, klatſchſüchtigen Kleinſtadtwelt, die jeden von uns fürchterlich langweilen würde, wenn ihn ein Amt dahin verſchlüge, die uns aber im Theater nicht genau ſo langweilen dürfte. Thummelumſen wird hier noch dreißig Jahre dienen müſſen, um ſich fünfzehntauſend Kronen zuſammenzuſparen. Wer ſoll das abwarten! Der unbekümmerte Wied läßt ihn ſchnell in der Lotterie gewinnen und — den Mühlhof erwerben? Das wäre zu natürlich und gäbe nur einen Einakter. Wied beſinnt ſich auf ſeinen Beruf zur Groteske und auf den Nährwert vieraktiger Komödien und legt los. Thummelumſen wird zwei Akte lang eine Poſſenfigur. Er putzt ſich buntkariert, trachtet Vereinsmitglied zu werden, verſchmäht eine entgegenkommende Witwe mit fünf Kindern, wählt dafür eine ſchafige Kouſine, zieht mit ihr und der Verwandtſchaft auf Stiftungsfeſte, tanzt mit Grafentöchtern, gräbt andern eine Grube und fällt ſelbſt hinein, da inzwiſchen die Witwe den Mühlhof kauft. Im vierten Akt bleibt ihm nichts weiter übrig, als ſie zu heiraten. Wied ſteht als leibhaftige Bosheit daneben und reibt ſich ſchmunzelnd die Hände. Aber man braucht nur an denſelben Räſonneur im Roman zu denken, um ſich mit Berechtigung von der Dramatiſierung abzuwenden. Dort hat Wied ein Mittel gefunden, ſich über die Dinge zu erheben, ſie zu betrachten, ſie zu ironiſieren. Hier reicht weder die Kraft, naiv eine Welt zu erbauen, noch der Geiſt, ſie auf Shawſche Manier zu zerſetzen. Der Däne beſinnt ſich in der Luſtigkeit, daß ſein Thema auch eine ſchmerzliche Seite hat, und er erkennt in der Traurigkeit, daß ſie nicht echt, daß ſie ihm ſelber nicht ernſt genug iſt. Das gibt einen ärgerlichen Doppelmißklang. Wied iſt eine Spottdroſſel, die nicht Melancholien flöten darf. Dann fällt ihm nämlich auch nichts ein. Man iſt überraſcht, wie läppiſch — nicht Thummelumſens Verfratztheit, ſondern Wieds Art iſt, dieſen Teil ſeines Helden zu belegen.

Digitized by Google

Eine bettelhafte Armut an Einfällen ist in den unsäglich weitläufigen Akten. Wo ist da der Mann von überlegenem Witz, den wir schätzen gelernt haben und zu schätzen nicht aufhören wollen, weil unproduktive Theaterdirektoren einen erschöpften Erfolg vom vorigen Jahr immer und immer noch auspressen zu können glauben! Da an andern Orten andre Undramen von Wied angekündigt bleiben, sei es wiederholt: So stark wird der Erfolg eines Stückes niemals sein, um alle unaufgeführten Stücke desselben Autors ins Schlepptau zu nehmen. Es müßten denn Darstellungswunder, unwiderstehliche Schauspielerspezialitäten einzusetzen sein. Das Hebbeltheater lieferte eine reguläre, manchmal zu langsame, bilderbogenfarbige, durch allerhand schrullige Kleinstadttypen belebte, trotz einem norwegischen Regisseur gutjüdische Vorstellung. Am menschlichsten berührte — in der Intensität ihrer Ruhe, mit der sanft duldenden Miene und der innigen Musik ihrer Stimme — Maria Mayer als Mutter Thummelumsens. Dessen Unausgeglichenheit und Sprunghaftigkeit mußte schauspielerisch eher gemildert als verstärkt werden. Herr Leopold, voll Talent, aber noch auf der Suche nach sich selber, nach seinen eigensten Tönen und der ihm angemessenen Technik, war also kaum der Rechte. Er hielt sich an die wörtliche Uebersetzung des Spitznamens, womit ihm dann freilich alles erlaubt war. Er stellte sich toll nicht nur bei Nordnordwest, trieb das Organ so hoch ins Falsett, daß es sich zu spaßigen Wirkungen überschlug, wurde, wie aus Nervosität, plötzlich seriös, gab sich wieder einen merkbaren Stoß zur Komik, repetierte drollige Geberden rein mechanisch und verlor sich an schrille Eingebungen einer selbstparodistischen Laune, die die Rolle sprengten — wie wenn ein Kritiker mitten im Artikel losschriee, daß er jetzt viel lieber in den besonnten Schnee liefe als sich mit Wied und Sardou zu beschäftigen.

Dabei war Sardou ein ehrliches Vergnügen. Hälms ‚Rabagas' verdient keinen kleinern Erfolg als Reinhardts ‚Revolution in Krähwinkel' und als Barnowskys ‚Moral'. Nachdem Nestroy sein Oesterreich nach 1848 und bevor Thoma sein Deutschland von 1908 verhöhnt hat, findet Sardou etwas faul in seinem Frankreich nach 1871. Es wäre oberflächlich und unhistorisch, Sardou für weniger mutig zu halten als den ältern und den jüngern Kollegen, weil seine Satire der Demokratie und nicht der Reaktion galt. Es gibt eine Zeit, wenn es auch nicht die unsre ist, und es gab ein Land, wenn es auch nicht das unsre war, wo die Demokratie das Heft in der Hand hatte. Ihr mächtigster Mann hieß Léon Gambetta. Rabagas soll Gambetta sein, und es ist der beste Beweis für die Typisierungskraft des jungen Dramatikers Sardou, daß man sein Modell nicht einmal dem Namen nach zu kennen braucht, um von dem Maulhelden der Komödie

Digitized by Google

als von einer überall und jederzeit gültigen Gestalt erheitert zu werden. Nestroys Krähwinkelei wäre ohne aktuellen Aufputz, ohne die vormärzelnde Musik, ohne Reinhardts Regie und ohne die Körper- und Kehlkopfkünste seiner Komiker mausetot. Von Thomas Bourgeoisverulkung ist es unwahrscheinlich oder doch mindestens unentschieden, ob sie noch nach sechsunddreißig Jahren leben wird. Sardou bezahlt selbst aus dem Jenseits bar, was er verzehrt, ohne deshalb ein Prinz aus Genieland gewesen zu sein. Er verstand einfach sein Handwerk aus dem ff, und man sieht an seinem ‚Rabagas', wieviel das bedeuten kann. Freilich ist Halms Bearbeitung eine Verbesserung: indem sie den letzten Akt entfernt hat, an dessen lahmer Umständlichkeit das Stück vor fast zwanzig Jahren in Berlin gescheitert ist. Aber bis dahin ist Sardou bewundernswert. Um zwischen der feilen Opposition und dem ehrlichern Hof dramatisch zu vermitteln, wird eine kluge Frau gesucht und gefunden, die die Fäden knüpft, verhaspelt, entwirrt, und das in einer geschmackvoll behutsamen Weise, an der sich unsre Theatraliker ein Beispiel nehmen könnten. Sie werden erwidern, daß ihnen Sardou selber mit seinen Maschinen kein gutes Muster gewesen ist. Das kam später. In ‚Rabagas' gebraucht er weder Reisekomödiantinnen noch das groß und kleine Himmelslicht und erhält doch die winzige Handlung und das Interesse seines Publikums in steter Bewegung. Seine Geschicklichkeit ist unangestrengt und unanstrengend. Sie wird umspielt von Esprit, und der ist erquickend und zugleich ästhetisch erfreulich wie eine Wasserkunst. Man achte nur auf die Sehnigkeit und auf die Farbigkeit des Dialogs. Indem dieser Künstler redet, bildet er auch. Aus legeren, lächelnden und doch immer formvollen Worten entsteht das Bild eines Fürsten, der weiß, wie wenig es mit seiner monarchischen Begabung auf sich hat, und der sich aus Monaco in den Lärm der Boulevards, aus der Beschwerlichkeit gegenstandsloser Regierungsgeschäfte in den Duft schöner Frauen sehnt. Die Gestalt ist rund und wahr, auch wenn sie einem dröhnenden Mannesstolz vor Fürstenthronen zu sympathisch geraten scheint. Der malerische Faltenwurf dieses Mannesstolzes wird Herrn Rabagas in Fetzen vom Leibe gerissen. Wems juckt, der kratze sich. Rabagas wird das Urbild eines prahlerischen Demagogentums bleiben, das auch anders kann. Um den Gesellen einzuprägen, mußte Sardou ihn unbarmherzig verzerren. Diese Umrisse vergißt man nicht. Harry Walden konnte schon wieder vermenschlichen. Er gibt der Wetterfahne ihr Teil an prahlerischer Nichtigkeit und beläßt ihr doch einen Fonds von Unschuld des Blutes, mit der man in den Momenten der Beschämung empfindet. Sein Rabagas und damit das Stück verdient, nochmals, keinen kleinern Erfolg, als sein Ultra und damit der erneuerte Nestroy gehabt hat.

Digitized by Google

Vom objektiven Wert der Zeitungsberichte/ von Julius Bab

Weniges auf der Welt iſt ſo amüſierlich und lehrreich zugleich, wie bei irgend einem Evenement, zumal einem künſtleriſchen, die Reihe der ‚Preßſtimmen' einmal vollſtändig durchzumuſtern. Wie ſegensreich, wie tief erzieheriſch wäre es, wenn ſich ein größerer Teil unſers Publikums dieſem Geiſtesſport zuweilen hingeben wollte. Man muß es nämlich erlebt haben, bis in welche Höhen der Geſellſchaft hinein die zufällige Beobachtung, daß irgend ein andres akkreditiertes Blatt über eine Sache ja ganz anders ſchreibt als das gläubig verehrte Leibblatt, eine geiſtige Panik auszulöſen vermag. „Aber dann kann man ſich ja auf die Kritiken gar nicht verlaſſen!?" — tönt es kindlich aus einer Geiſtestiefe, in der von der ſubjektiven Natur menſchlichen Wertens und der Pflicht der Selbſtbeſtimmung nicht das mindeſte geahnt wird. Welchen Segen müßte in ſolchen Köpfen die einige Male wiederholte ſchlichte Beobachtung ſtiften, daß zum Beiſpiel bei fünfundzwanzig Beurteilungen einer Theaterpremiere in der Mehrzahl der Fälle zwanzig bis dreißig verſchiedene Abſchätzungen vorhanden ſind. Aber zu derartigen Beobachtungen kommt naturgemäß niemand, ohne daß ein ganz beſonderes Intereſſe am ſpeziellen Fall für ihn vorliegt. Dann aber iſt dieſe Anſchauung auch jedes Mal nach einer neuen Seite hin aufklärend und unterrichtend. Die Lehren des jüngſten von mir beobachteten Falles möchte ich hier meinen Mitmenſchen zukommen laſſen.

Ich hatte perſönliche Gründe, die Preßſtimmen über eine unlängſt in Deutſchland geſchehene dramatiſche Uraufführung zu ſammeln und hielt nach kurzem 55 (fünfundfünfzig) Zeitungsausſchnitte in Händen. Daß dieſe von grimmigſter Verachtung bis zu hingeriſſener Lobpreiſung alle Möglichkeiten kritiſchen Befunds durchliefen, machte auf meine unnaive Seele gar keinen Eindruck. Aber auch der abgebrühtere Europäer hat unſchuldsvolle Augenblicke, in denen er meint, der äußere Erfolg eines Theaterabends, die Haltung des Publikums ſei eine objektiv feſtzuſtellende Tatſache. Hierzu geſtatte man mir nun die Beibringung einer kleinen Statiſtik. Man räumt mir vielleicht die Möglichkeit ein, eine gewiſſe Skala des Erfolges aufzuſtellen. Da wäre auf der unterſten Stufe alles, was der Preſſemenſch mit Vokabeln bezeichnet wie: Ein Durchfall — Eine Enttäuſchung — Mißerfolg — Vermochte nicht zu intereſſieren — Ablehnende Haltung. Auf der zweiten Stufe finden wir den abgeſchwächten Durchfall mit Ausdrücken wie: Nur mäßiger Beifall — Kühle Höflichkeit — Verhielt ſich ziemlich reſerviert. Es folgt im Nullpunkt der ſogenannte Achtungserfolg oder: Nicht ohne Intereſſe — Mit reſpektvoller Teilnahme — Zum Teil im Banne des Dichters. Viertens erreicht man die warme Zone in der freundlichen Aufnahme, dem nicht geringen Beifall, der ſich ſteigernden Er-

Digitized by Google

wärmung des Publikums. Fünftens und letztens der offensichtliche Erfolg, der starke Beifall, der tiefgehende Eindruck, das lebhafteste Interesse. Die Skala ist willkürlich und könnte um viele Zwischengrade bereichert werden, aber sie ist wohl an sich brauchbar und genügt unserm Zweck. In dem von mir beobachteten Falle konstatierten von 55 Berichterstattern über die Aufnahme im Publikum:

Einen völligen Mißerfolg	5	16
Einen abgeschwächten Mißerfolg . . .	11	
Einen mittlern Erfolg	19	19
Einen guten Erfolg	7	20
Einen großen Erfolg	13	
	55	

Diese Zahlen sind vor allem verblüffend durch die Gleichmäßigkeit ihrer Verteilung. Die beiden ersten (negativen) Gruppen zusammengenommen sind fast genau so groß wie die mittlere (neutrale) allein oder die zwei letzten (positiven) Gruppen zusammen. Es zeigt sich also nicht einmal eine Tendenz in dieser Verteilung, die als Hindeutung auf einen objektiv richtigen Sachverhalt dienen könnte. Alle wesentlich verschiedenen Meinungen vom Verhalten der Publikums sind gleich stark vertreten!

Klar wird uns dies Phänomen, sobald wir eine weitere Tatsache in Betracht ziehen. Unter diesen 55 Berichten findet sich nur einmal die Aeußerung, daß der Erfolg anders (besser oder schlechter) sei, als das Werk nach Meinung des Urteilers verdiene. Hier liegt nun die Erklärung. Ein Theatererfolg ist, von extremen Fällen (wenn der ‚Familientag' triumphiert oder ‚Florian Geyer' durchfällt) abgesehen, überhaupt keine objektiv festzustellende Tatsache. Er unterliegt sehr stark der subjektiven Disposition des Aufnehmenden, zum Bericht Verpflichteten — und der findet in 51 von 55 Fällen den Erfolg eben so, wie er das Stück findet! Das soll durchaus kein moralischer Anwurf sein; es ist vielmehr eine psychologisch interessierende Konstatierung. Wir wissen, daß jeder Organismus Stoffe abstößt, die ihm schädlich sind, und solche anzieht, die ihn stärken. Ein gesunder seelischer Organismus funktioniert nicht anders. Auch jedes Kunsturteil ist in irgend einem Grade Lebenssache, und der Wille zur Selbstbewährung, Selbstbetätigung färbt ganz unbewußt unsern Verstand jederzeit so, daß wir viel aufnahmefähiger, aufmerksamer, hellhöriger sind für alle Aeußerungen, die den Geschmack unsrer eigenen Natur bestätigen, als für solche, die ihn dementieren. Auf dieser Beschränktheit beruht faktisch die Lebensmöglichkeit jeder Individualität. Nun, auch der Kritiker im Parkett ist ein Mensch, und wenn ihm ein Stück gefällt, so hört er nicht nur gern, sondern schon unwillkürlich alle, auch die kleinsten Aeußerungen des Beifalls als eine Selbstbestätigung und ist ganz real schwerhörig für mißbilligende Stimmen. Der Mißvergnügte hingegen entwickelt (in allem Ernst: rein physisch!) ein fabelhaftes Gehör für jeden Zischlaut, jedes mißbilligende

Digitized by Google

Wort im Publikum. Was die physische Einstellung nicht voll leistet, setzt (vielfach immer noch ohne böses Bewußtsein) der Ausdruck fort. Es ist für den Berichtenden selbst und freilich auch für die Leser etwas anders, ob es heißt: „Herzhafter Beifall rief den Autor mehrmals vor die Rampe", oder aber: „Der Applaus war mäßig, gleichwohl konnte sich der Autor einige Male verbeugen". Die ‚Tatsache' bleibt dieselbe, aber was bleibt damit? Ganz, ganz selten ist unter Menschen jene ungeheure geistige Energie der Objektivierung, die auch das dem eigenen Interesse Feindliche mit voller Aufmerksamkeit wahrnimmt — und da diese Gabe meist (nicht immer freilich) aus einem Mangel an Leidenschaft entspringt, deren der wirklich produktive Kritiker doch nicht entraten darf, so ist sehr fraglich, ob man solche Veranlagung dem Kritiker überhaupt wünschen soll. Und der gewöhnliche Reporter hat natürlich diese Geistesgabe so wenig wie irgend eine andre. Daraus folgt, daß in den meisten Fällen auch der sogenannte äußere Erfolg (das heißt: die Stimmungsäußerung der Mehrheit) keine äußerliche, feststellbare Tatsache, sondern ein von innerlichen Faktoren stark mitbestimmter Eindruck jedes einzelnen bleibt. Da nun die neunhundert Einzelnen, die im Theater waren, ihren Eindruck gegenüber den Pressevertretern, die neun Millionen Leser haben, nicht werden zur Anerkennung bringen können, so ergibt sich, daß in vielen Fällen auch die Aufnahme durch das Publikum oder doch das wichtigste: die Vorstellung, die sich von ihr verbreitet (!) ein Produkt der Presse ist! Damit fällt die letzte souveräne Position des Publikums im Theater, die Bedeutung des Premierenpublikums fällt fort — die Macht der Presse wächst ins Ungemessene. (Wie oft haben nicht berliner Theaterleute am Morgen nach einem, wie sie meinten, herzhaft erfolgreich aufgenommenen Theaterabend erfahren, daß es, auch äußerlich, ein glatter Durchfall war!) So drängt sich eine beängstigende Machtfülle in die Hände der wenigen Menschen, die den führenden Blättern dienen. Wir haben ab und zu Grund, uns dieser Macht zu freuen, denn sie wird zuweilen von Menschen gehandhabt, deren Geschmacksniveau über dem des Durchschnittsmenschen steht. Trotzdem bleibt dieser Zustand im großen und ganzen eine immense Kulturgefahr — wie jeder Absolutismus, wie alle Macht, die auf zu wenig Schultern ruht. Wie wäre es denn möglich, daß die zwanzig führenden Blätter Deutschlands auch allerorts von führenden Geistern bedient würden?! Die einzige Rettung liegt in der Verbreitung ästhetischer Kultur, in der Emanzipation des Publikums, in der Bekämpfung der abergläubigen Zeitungsverehrung, wie sie in den Massen der deutschen Bürger heute blüht. Erst wenn der Gebildete im Kritiker nicht mehr sein Orakel, seine Entlastung von eigenem Wählen sieht, sondern einen Anreger, an dessen Geschmack er den eigenen mißt, dann erst ist Hoffnung auf Gesundung unsrer Kunstzustände. Der Kritiker soll stets vor dem Publikum die Macht vorausbaben, sein Erlebnis an Kunst zu gestalten. Aber Despot statt Führer, Pfaffe statt Prophet, Fluch statt Segen ist er, solange er vor seinem Publikum das Erlebnis der Kunst selber voraus hat!

Digitized by Google

Der Theaterkuß/ von Theodor Lessing (Fortsetzung)

3

Küsse sind Symbole. Im gröbsten, ursprünglichen Sinne Symbol der physischen Vereinigung der Geschlechter. Im kultivierten Sinne (mit dem die Schaubühne allein zu tun hat) Symbol seelischer Sozialvorgänge. Solche Sozialvorgänge sind alle Sympathiegefühle: Freundschaft, Ergebenheit, Gereiztheit, Achtung, Ehrfurcht, Verehrung. Markierte Verehrung ebenso gut wie wirkliche Hingegebenheit, bloß konventionelle, von der Sitte geforderte oder diplomatische, lügnerische Ergebenheit ebenso gut wie unmittelbares Hingenommensein. Jede neue Ausdrucksnuance der Sympathien fordert einen neuen Kußgestus. Die Sittenschilderer und Psychologen, Charakterologen und Physiognomiker haben schon oft versucht, diese Ueberfülle von Kußformen irgendwie zu klassifizieren. Schon die lateinische Sprache besaß keinen einheitlichen Kußbegriff. Sie bezeichnete das Küssen mit drei verschiedenen Worten: osculum, basium, suavium. Diese entsprechen ungefähr dem Küssen aus Ehrfurcht, Freundschaft oder Liebe. Die Philologie preist das als eine Feinheit, aber der Psychologe empfindet diese Kußklassifikation als roh. Menschlicher Neigungen und sozialer Verschlingungen sind unzählig viele. Die Dauer und Stärke unsrer Neigungen, die Plötzlichkeit oder Zerteiltheit, die Tönung und Färbung schafft beständig neue Seelenzustände, denen neue Ausdruckssymbole entsprechen. Der Kuß kann nicht in drei Genera sortiert werden. Der Kuß, mit dem ein Lehrer seinen Schüler ins Leben entläßt, der Handkuß, mit dem sich die Kunstreiterin bedankt, der Kuß, mit dem sich die Heerführer vor der Schlacht oder beim Friedensschluß umarmen, der Kuß, den der Gläubige aufs Kreuz, der Verliebte auf den eroberten Handschuh, der Fetischist auf den Pantoffel heftet, der Kuß, den an manchen Universitäten der Dekan bei Promotionen austeilen muß, den in Oesterreich bei Hinrichtungen der Staatsanwalt dem Delinquenten geben muß, den in Rußland am Ostersonntage alle Menschen, Reich und Arm, einander geben, mit dem in England sich die Geschlechter unter der Weihnachtsmistel küssen, der Kuß, der flüchtiges Einvernehmen oder Treue fürs Leben besiegelt — alle diese Küsse sind ganz verschiedene Arten von Ausdruckssymbol. Selbst aber, wenn man Küsse klassifizieren könnte, so würde jede dieser abstrakten Kußarten wiederum je nach Geber und Empfänger, nach Anlaß, Gelegenheit, Zeitpunkt, Umgebung etwas Neues sein. Man küßt sich anders in Gesellschaft und zu Hause, beim Abschied oder Wiedersehen, und anders beim Abschied auf ewig oder bis morgen früh; anders vor Tisch oder nach Tisch, im Négligé oder im Ballkleid. Kusinen, Schwiegermütter, Schwestern, Väter, Onkel, Gönner, Gönnerinnen, Maitressen, Bräute, Dirnen, Bettler, Könige, Liebhaber, Kinder, Ehemänner — alles das verteilt und empfängt neue Kußsymbole. Bei einem Pfänderspiel oder nach einem Streite, bei einer Leichenfeier oder

Digitized by Google

einer Hochzeit küssen sich dieselben Personen anders. Darum ist Tertullian ein ebenso großer Narr wie Chrysostomos. Der eine Kirchenvater nennt den Kuß ein entbehrliches, schändliches Symbol; der andre erlaubt und preist ihn. Auch die Bühnendirektoren (die keine Kirchenväter sind) tun unrecht daran, den Kuß zu erlauben, und sind unsinnig, wenn sie ihn gar verbieten.

4

Die ungeheure Nüancierung des Kußphänomens läßt uns eine Streitfrage der Anthropologen als sehr gedankenlos empfinden. Die Frage, ob dieses oder jenes Volk den Kuß kennt. Hinter allen diesen Beobachtungen, etwa der, daß man Japaner und Japanerinnen niemals küssen sieht, oder jener, daß zahlreiche Naturvölker sich mit den Nasen küssen, oder jener, daß die alten Griechen beim Küssen sich gegenseitig an die Ohrläppchen faßten, steht eine verwunderliche, naive Verständnislosigkeit für den Seelenvorgang beim fremden Individuum. Die Japaner küssen nicht! Darüber werden in Europa immer wieder Betrachtungen niedergeschrieben. Aber stimmt diese Tatsache? Was bedeutet denn das öffentliche Sichberühren mit den Lippen? Es gibt ein viel tieferes, innigeres Sichküssen mit den Augen. Die Japaner haben eine ältere, gebundenere, disziplintertere und schamvollere Seelenkultur als wir. Das ist alles! Für einen Japaner ist Beherrschen und Zurückhalten von Ausdrucksbewegungen oberstes Kulturgesetz. Ein Sichgehenlassen, ein expansives, ungezügeltes, impressionistisches Sichausspielen, wie es der Deutsche von heute als Temperament oder gar als starke Persönlichkeit zu empfinden pflegt, gilt bei einem Japaner oder vornehmen Inder als Flegelei, Roheit, Schamlosigkeit, Aufdringlichkeit. Darum fehlen im öffentlichen Leben bestimmte Ausdruckssymbole, treten weniger grobe, zartere Gesten an ihre Stelle.

Wenn nun der Kuß im Leben hoher Kultur zum Symbol seelischer Verwebung und Verflechtung wird, ein Symbol, bei dem nicht die Realität der Körperbewegung, sondern eine intime Bedeutung in Frage steht, so wird der Theaterkuß sozusagen Symbol in zweiter Potenz; er wird das Symbol für ein Symbol. Wo die Natur obsiegt, da unterliegt die Kunst. Das Theater ist Bild des Lebens, nicht Leben selbst. Der Blitz auf der Schaubühne zündet keine Häuser in Brand, der Regen näßt nicht, die Lawine vernichtet kein Menschenleben. So ist denn auch ein Theaterkuß kein pragmatischer Vorgang. Er ist ein Vorgang im Bilde, der auf etwas nicht unmittelbar Erlebtes und Erlebbares hindeutet. Dieses Bildliche im Kusse könnte man vielleicht am klarsten am Theater Richard Wagners daregen. Die Funktionen des Kusses in Wagners Musikdramen könnte nur eine eigene Abhandlung erschöpfen. In Lohengrin, Tannhäuser, Holländer, Tristan, Ring, Parsifal ist der Kuß Symbol von Treue, Zueigensein, letzter Todesbereitschaft, großer Gnadenakte, Segnungen, tiefster Brüderschaften, Erlösung, Fesselung, religiöser Weihen und Mysterien. Wotans Kuß, der den Walküren die Göttlichkeit leiht und entreißt, der Venus Kuß,

Digitized by Google

der Tannhäusers Seele vergiftet, Sentas Kuß, der den Ruhelosen erlöst; Tristan und Isoldes Küsse, dem Tode vermählt; die Küsse der Gralritter, die das Menschengeschlecht verbrüdern — das sind symbolische Bilder. Bei ihrer Bühnendarstellung ist nur eines verpönt: grobe Illusion! Wenn im heutigen Bayreuth die Schar der Artusritter aufzieht, Paar um Paar, fast fünfzig Paare, an die Rampe tritt, Arme schlenkernd, Beine knixend und zu Musikbegleitung sich küßt, so wird ein tiefes Symbol — schlechte Maskerade. Tristan und Isolde, weltentrückt, erdenselig, erdenfremd — die unendliche Liebestiefe, die Notwendigkeit, die Todessühne ihrer Liebe wird um so fühlbarer, je gehaltener, innerlicher, zurückgestauter sie zum Ausdruck kommt! Nur kein Lärmen, Flackern und Wüten! Die Schauspieler und Sänger wollen durchaus Temperament, Leidenschaft vorweisen. Sie geben das Schauspiel tierischer Brünste preis. Mag sein, daß das alles in der Rolle liegt, daß es da ist und da sein muß. Aber Temperament, Leidenschaft, Feuer sind an und für sich selber gar nichts! Sie gehören nicht in ihrer Nacktheit aufs Theater; sie gehören hinter die Rolle. Sie müssen im Gestalten dargelebt sein. Zwischen der gespielten Leidenschaft und der realen Leidenschaft, die das Spiel vielleicht ermöglicht und befeuert, zwischen dargestelltem Temperament und darstellendem Temperament, zwischen Energie des Spiels und gespielter Energie läuft die zarte Linie, die Künstertum und Menschentum, Bühne und Leben ewig scheidet.

(Schluß folgt)

Helene Hartmann/ von J. J. David

Die Mittel, die Frau Natur ihr für ihren Beruf mitgegeben hatte, waren mehr als genügend. Die Gestalt, nicht eben groß, mit einer frühen Neigung zur Fülle, doch ebenmäßig und wohlgegliedert, die Stimme hellklingend, ein hübsches, rundliches Gesicht, belebt von zwei so klugen, braunen Augen, wie man sie kaum je gesehen hat. Alles an ihr gewinnend und dennoch wieder nicht rein gewinnend. Anmut bei bestimmten und selbst strengen Linien. Geschmeidigkeit und Würde, die manchmal, wenns die Rolle forderte, mühelos bis zur Größe hinaufwuchs, denn das Mühelose, das Gewachsene war das Symbol ihrer Kunst, und in diesem Sinne konnte man sie nur mit Bernhard Baumeister vergleichen. Sie war echt und wahr. Sie konnte allerliebst schmälen, sie konnte keifen, aber sie konnte auch zürnen, und zwar mit jenem Groll, der aus dem Herzen kommt und ans Herz greift. Allerliebste Backfischchen hatte sie uns vorgespielt, mit der schwänzelnden Beweglichkeit einer Eidechse, und wenn sie gar noch ihr mütterliches Schwäbisch anbringen konnte, wie als Lorle, so war sie herzig. Ein Glück dem Burgtheater in ihren jungen Jahren, war sie ihm ein immer köstlicherer Besitz.

Digitized by Google

Noch ehe die Jugend vollkommen von ihr Abschied genommen hatte, während sie noch, und sei es auch nur zum Vorbilde für die Nachwachsenden, ganz gut einzelne Rollen ihres jugendlichen Repertoires hätte spielen können, gab sie selber und aus freien Stücken der Jugend den Abschied. So blieb ihr der ruhmlose Kampf gegen das Alter erspart, an dem sich Schauspielerinnen so leicht verzehren. Ihr brachte das graue Haar neue, reichere Ehren, uns aber Eindrücke, wie sie nicht verlöschen. Denn wie sie im Leben die beste Mutter gewesen, so konnte sie nun auf der Bühne Mütter spielen, deren man nimmer vergessen soll. Da war eine große Güte, eine Milde, Sorglichkeit und Weisheit, da flogen Laute auf von einer Weichheit und Innigkeit, daß man erschrak und fühlte, wie das Herz dieser Frau im gleichen Takte schlug mit dem Dargestellten, wie sie nicht mehr spielte, sondern lebte, ganz hingegeben an die Rolle, ganz eins mit ihr und also einzig. Und da wuchs sie auch, bis jeder Maßstab unzulänglich war, und bis jenes Erstaunen uns übermeisterte, mit dem man dem Großen gegenübersteht. Ein halber Zweifel wars, eine halbe Frage: Ja! ist das möglich? Kann man das wirklich so?

Alles war ihr gegeben, nur eins blieb ihr versagt: das Gemeine. Innere Verlogenheit darzustellen, war dieser grundehrlichen, künstlerischen Natur auf der Bühne unmöglich. Sie hatte ja Rollen zu spielen, in denen ein solcher Ton anklingt. Dann transponierte sie sie. Man könnte beispielsweise die Marthe Schwertlein vielleicht in Goethes Sinne etwas schärfer, etwas kupplerischer darstellen, als sie getan. Aber welche unsägliche Gutmütigkeit, welche Liebenswürdigkeit verlieh sie dafür dieser Gestalt, daß sie nicht einen Augenblick ins Widrige fiel! Diese Marthe kuppelte wohl, aber mit dem ganz bestimmten Hinblick auf ein sehr sittliches Ziel, auf eine Ehe zwischen Faust und Gretchen. Wenn nebenher Mephisto für sie abfiel, so wars ihr nur ganz recht. Oder ihre Frau Wockerat in ‚Einsame Menschen'. Der Dichter hat sich das Elternpaar beschränkt, im Unrecht gegenüber dem Sohn, gedacht. Das konnte die Hartmann nicht. Aber sie konnte etwas andres: den verschwommenen Begriffen des Sohnes setzte sie ihre ganze Gesundheit, ihre ganze Freudigkeit in der Beschränkung entgegen, und man wird ihr den Abend der Erstaufführung dieses Stückes nicht vergessen. Eine große Schwere lag über dem Haus, gleich Nebeln aus den Havelseen spann es sich von der Bühne herüber in den Zuschauerraum. Man atmete beklommen. Kaum eine Hand regte sich, und plötzlich brach ein Sturm des Beifalls los. Was war geschehen? Zwei altmodische Menschen, sie und Baumeister, hatten sich umarmt. Sie trug Sonne in die Welt.

Oder sie hatte ein ganz nichtswürdiges Machwerk vor sich, wie es ‚Der Mohr des Zaren' von Richard Voß ist. Da hat sie eine Bojarin zu spielen, die ursprünglich sehr obstinat und in ihrem Bojarenstolze sehr erbittert beim einfachen Gedanken an die Möglichkeit einer Verbindung zwischen ihrem Blut und dem des Mohren ist. Der Seelenadel dieses Mohren bezwingt sie, und im Hinblick auf die Möglichkeit von Enkelchen läßt sie sich von

Digitized by Google

einer ganz niederträchtigen Schlußtirade erweichen und gibt ihren Segen. Da war sie ein bischen ironisch, ein bischen Spitzbub, und endlich ganz überquellendes, aber zweifelndes Gefühl. Ein ähnliches Meisterstück, wie eine Künstlerin eine der heikelsten Situationen durch Takt und überlegene Klugheit aus jeder Gefährlichkeit heraushebt, hat man kaum zuvor gesehen. Oder in der ‚Schmetterlingsschlacht'. Man kann nicht behaupten, daß die Rolle an sich sympathisch sei. Sie schmeckt ein bischen sehr nach Frau Marthe. Aber diese Frau hat Töchter, und sie sorgt für diese Töchter nach ihren Begriffen und nach ihrem Können, und so gut sies vermag, wenn auch die Mittel, die sie anwendet, von satten Moralisten mißbilligt werden können. Wie betonte sie dies ihr Mutterrecht! Es war wieder einmal eine Verschiebung der Basis des Stückes, aber nicht dadurch, daß sie es drückte — sie hob es in eine Höhe, auf der es der Dichter, überrascht, freilich nicht sehen gewollt.

So veredelte sie alles, was ihr zukam. Sie trug das Magisterium magnum, das große Geheimnis, nach dem die Alchymisten suchten, in ihrer Brust. Was immer sie empfing, das gab sie wieder zu lauterm Golde umgewandelt. Niemals entzog sie sich einer Rolle. Niemals schien ihr, die der Größten eine war, eine Aufgabe zu gering. Ein rastloses Studium setzte sie an alles, denn was bei ihr so selbstverständlich kam, das ward ihr nicht leicht noch ohne Mühe zuteil. Tausend Leiden war sie hindurchgeschritten, ehe sie die schmerzensreichen Mütter so darstellte, wie sie es vermochte. Ihr ging alles zu Herzen. Aus dem Herzen quoll ihre Kunst, und am Herzen ist sie gestorben.

Aus den ‚Essays', dem Schlußband der Gesammelten Werke, die bei R. Piper & Co. in München erscheinen.

Wiener Premieren/ von Alfred Polgar

Das ‚Deutsche Volkstheater' spielte den ‚Krampus', Hermann Bahrs liebenswürdiges, leicht gefügtes, anspruchsloses Lustspiel. Eine kultivierte Heiterkeit schwebt über den drei zierlichen, nur leider auch gebrechlichen Akten. Der erste geriet am hübschesten. Mit behaglicher Ironie ist ein wiener Salon aus der Werther-Zeit geschildert. Die Träume, die Grazie und Affektation der Jugend von damals werden lebendig; komisch polternd wehrt sich das Alter gegen die Ansichten und Manieren einer neuen Zeit; ganz leise, als delikater kulturhistorischer Grundbaß, rollt das Echo großer Namen durch: Klopstock, Gluck, Goethe. Etwas Hold-Gespenstisches ist in dem ganzen Akt. Und er wird so behutsam geführt, mit Farben von so sachter Drolligkeit belebt, daß sich der Eindruck eines noblen kleinen Kunstwerkes, gewissermaßen: einer liebevoll literarischen Handarbeit ergibt.

Digitized by Google

In den spätern Akten läßt die Behutsamkeit ein wenig nach. Der Autor greift derber zu, und Herr Thaller mildert das keineswegs. Er spielt den ‚Krampus', den gutmütigen, boshaften, raunzenden, miselsüchtigen, unerträglich kapriziösen, für Kunst und Kochkunst herzlich eingenommenen, tyrannischen Hofrat, der alle Menschen als subaltern seinen Launen betrachtet und mit ihnen wie mit Möbeln herumrückt. Herr Thaller ist sehr lustig, sehr reich an charakteristischen Kleinigkeiten in Ton und Geste. Aber seine Komik ist zu kräftig für die Figur, die doch nicht nur ein Wurstel, sondern immerhin auch ein Charakter ist. Geradezu der Repräsentant des Oesterreichertums, wie Hermann Bahr es sieht. Oder sah. Herrn Thallers Spaßhaftigkeit ist auch zu süß für diesen Leutequäler, dessen komische Art doch einen recht bittern Beigeschmack hat. Man ahnt die Welt von knechtischen, jasagenden, ihren Groll heimlich verknurrenden, ihren Widerspruch in Frechheiten und Zynismen auspuffen lassenden Duckmäusern, die dieser Hofrat um sich schafft. Und dabei hat er doch wieder eine Fülle feiner, kluger Züge, die ihn liebenswürdig machen. Akt Zwei und Drei des ‚Krampus' sind ein bischen Monographie. Sie dienen der Entwicklung der einen Figur; ihr Sonstiges scheint mit Nestroyscher Nonchalance und Beiläufigkeit abgetan. Vorher ging: ‚Die tiefe Natur'; einer jener kurzen Bahrschen Dramenscherze voll spöttischer Psychologie, problematischen Tiefsinns und jenes leichten, spezifisch Bahrschen Pathos, das die anmutige, geschmeidige Kunst hat, mit einem einzigen kurzen Schneller stracks über der Situation zu stehen.

Dieselbe Bühne brachte zur Uraufführung: ‚Die verflixten Frauenzimmer', vier Einakter von Max Burckhard. — ‚Die unbedeutende Frau' ist gar nicht so unbedeutend; sie ist es nur in den Augen ihres Gatten, des Herrn Professors, der sich für ein Lumen erachtet. Daß eine Frau was andres ist, will, braucht, wie ein Mann, davon hat er keine Ahnung. Weil sie für seine vertrottelte Wissenschaftlerei kein Interesse hat, weiß er mit ihr nichts anzufangen, scheint sie ihm unbedeutend, leer. Dabei hat er drei Jahre lang gar nichts davon gemerkt, daß sie's mit einem andern gehalten, und als sie endlich gesteht, ist er verbohrt genug, nicht dran zu glauben, sondern anzunehmen, jener Dritte sei nur um wissenschaftlich zu schmarotzen ins Haus gekommen. Die Pointe ist keine rechte Pointe. Von einer Frau düpiert zu werden, das widerfährt wohl einem Genie noch leichter als einem Schwachkopf. Fräulein Marberg war vortrefflich; so einfach, nobel, überlegen! — ‚Er und sein Bruder' ist, oberflächlich betrachtet, ein recht weher Spaß. Was seine Tiefe bergen mag, blieb unenträtselt. — ‚Comtesse Clo', ein so lustiger wie roher Akt; eine Knockabout-Komödie aus dem Sexualleben der österreichischen Comtessen. Die grimmige Ironie des Dichters rennt Türen ein. Offene Türen zumeist. Höchst zweifelhaft scheint mir der aristokratische Jargon im gräflichen Hause, das soignierte Ottakringerisch. Besonders Fräulein Waldow spricht es mit einer unwahrscheinlichen Drastik. Mindestens in der Bewegung, in Gang und Geste dürfte das Wienerische

Digitized by Google

einer Komteſſe ſich doch anders äußern als das einer Hausmeiſterstochter. — ‚Recht und Beſitz‘, ein Spaß von der übel angewandten kompliziert-albernen Juriſterei. Herr Homma iſt ſehr komiſch. Ebenſo Herr Lackner als kropfiger Bauer. Sein ſchnaufendes, ruſtikales Aſthma wirkt bezwingend echt. — Gemeinſam iſt den vier Burckhardſchen Einaktern die frohe, pointierte Banalität, der jovial-boshafte Ton, die ruppige Liebenswürdigkeit, das Durcheinanderfließen von Scherz und Ernſt zu einer manchmal recht wäſſerigen ironiſchen Miſchung. Gemeinſam ſind ihnen ferner die Läſſigkeit der Form (was man, jenachdem, als anmutige Nonchalance oder als Ohnmacht deuten kann), eine ſelbſtzufriedene, nicht immer recht begründete Heiterkeit und die gewiſſen ‚hellen Augen‘, die von Klugheit und Laune nur ſo wetterleuchten, ohne daß es je zum Wetter käme. Weiters haben alle vier Einakter einen ſehr ſympathiſchen proteſtleriſchen Zug, eine charmante Luſt, die Leute zu giften, und im Innerſten eine brummige, ſchmunzelnde Vergnüglichkeit, von deren lebendiger Wärme auch die froſtigſten Späße ein wenig profitieren. Eine herzhafte Beobachterfreude macht ſich angenehm geltend. Dann iſt mancherlei, in Ulk verwandelter, Zorn da. Aber er iſt nicht gefährlich. Kein anſtürmender, ſondern ein gemächlich ſchlendernder, Spazierſtock-bewaffneter Zorn; ein Unmut, der jederzeit gern bereit iſt, ſich zur Gemütlichkeit abzuſtumpfen. Wie anderſeits die Jovialität dieſer vier Akte, wird ſie gereizt, ſofort in Grobheit umſchlägt. Das liegt ſchon im Charakter des übertrieben breit daherſchaufelnden wieneriſchen Jargons (wie ihn Burckhard liebt), deſſen Weichheit ſo leicht ins Ordinäre moduliert, deſſen Urgemütlichkeit immer wie eine gutgelaunte Roheit iſt, eine Roheit, die gerade ihren bon jour hat. Und überhaupt iſt nun einmal ſo die gewiſſe herb-milde, ſtolz ſich ſelbſt preisgebende, launig-brutale, gleichermaßen mit Derbheit und Zartheit kokettierende öſterreichiſche Note. Sie wird in den vier Einaktern mit bittern Juſtament-Akzenten gepfiffen.

Im Theater in der Joſefſtadt: ‚Wenn zwei dasſelbe tun‘, Komödie in einem Akt von Paul Wertheimer. Eine Gerichts-Satire. Sie fängt ſehr luſtig an, mit witzigen Ausfällen gegen die richterlichen Beamten, die, widerwillig, gelangweilt und intereſſelos, gleichſam ohne recht hinzuſchauen, die Kurbel des Gerechtigkeitswerkels drehen. Die Komödie macht aber bald eine Wendung aus dem Luſtig-Boshaften ins Bitter-Seriöſe. Ein niederträchtiger Kerl von Unterſuchungsrichter preßt auf höchſt gemeine Weiſe einen Unſchuldigen zum Geſtändnis. Dafür, o Hohn, avanciert das leichtfertige Scheuſal; der junge Rechtspraktikant Karp aber gerät in Empörung und rettet ſeinen beleidigten Idealismus in einen andern Beruf hinüber. Vermutlich in den journaliſtiſchen. Die Wertheimerſche Komödie iſt mit viel Sinn für Bühnenwirkung (die auch nicht ausblieb) geſchrieben. Leider qualmt ſie ein bischen; ihr Humor erſtickt am Ende in Pathos, und der Cynismus ihres Helden, in ſeiner anfänglichen Lockerheit ſehr genießbar, wird ſpäter derb und maſſiv. Zudem verträgt eine ſo wild übertriebene Sache nur ſchlecht eine ehrlich-moraliſche Pointe, wie ſie

Digitized by Google

der ſittliche Zorn des Rechtspraktikanten birgt. Die ‚ſentimentale Karikatur' iſt keine angenehme Kunſtgattung ... Ein Spezialloh für Herrn Oswald. Sein ſittlich empörter Rechtsanwalt Karp war bezwingend. So was Schmalziges, Knieweiches, Ausgefranſtes, ſo was Nebbichhaftes iſt noch ſelten über eine Bühne gehatſcht. — ‚Der Weg zur Ehe', zwei Akte von Francois de Croiſſet. Ein ſehr graziös geführtes, feines, im Dialog ein bischen armſeliges Luſtſpiel, das von Herrn Jarno und Frau Schroth ganz zart und leicht geſpielt wurde. Frau Schroth hat den denkbar beſten Konverſationston; ſie läßt mit bewundernswerter Sicherheit die leiſeſten Stimmungs-Obertöne, die erſt einem Geſpräch reiche Färbung geben, mitſchwingen. Zudem iſt ihr Sprechen bei aller ſprudelnden Geläufigkeit ſtets klar, geformt, reich an Nuance und Schattierung. Man macht Frau Schroth kopierte Duſe-Manieren zum Vorwurf. Wie mir ſcheint, mit Unrecht. Jede moderne, ſenſitive Schauſpielerin könnte man kleiner Duſe-Kopien beſchuldigen. Aber die Sache liegt wohl anders. Die Duſe hat — durch ihre Kunſt der Sublimierung, der Vertiefung zarteſter Aeußerungen der fraulichen Pſyche (in Ton und Antlitz und Gebärde) — uns beſſer ſehen und hören gelehrt. Wir merken, dank ihr, heute um einen Frauenmund, in einem Frauenlächeln, was wir vor ihr noch überſahen. Wir entdecken gewiſſermaßen das Stückchen Duſe-Schönheit, das Stückchen Duſe-Melancholie, das im Antlitz jeder ſenſitiven Frau liegen mag. Und wir werdens natürlich dort am leichteſten merken, wo die Fähigkeit, Innenvorgänge durch eine reiche, nervöſe Mimik auszudrücken, hoch entwickelt iſt. Wie zum Beiſpiel bei Frau Schroth.

Durch blaue Schleier/ von S. Friedlaender

Wie feines Blühen dampft
Der Erde Schweiß,
Es löſt ſich, was verkrampft,
Aus taundem Eis.
Tief in der Tiefe lenzt
Fruchtfeuchter Keim,
Süß wird die Luft kredenzt
Wie Honigſeim.
Himmliſch Geſichte kränzt
Voll Glück Natur,
In ſeinem Lichte glänzt
Entzückte Flur,
Bis an das Sel'ge grenzt
Des Staubes Spur.
Doch einer Wehmut Schnee
Schläft noch auf Firnen
Und hüllt in Demutweh
Lichtfrühe Stirnen.

Digitized by Google

Rundschau

Münchner Cabaret-Königinnen

Ernst Possart, Heinrich Knote, Felix Mettl, Rudolf Seibold, Joseph Ludl, Gisela Fischer und Mary Irber: das sind die Theatergötzen der Münchner. Ueber die ersten drei braucht hier nicht gesprochen zu werden; Seibold ist der Tenor, Ludl der Komiker, die Fischer die Diva unsrer Operettenbühne, des Theaters am Gärtnerplatz. Allen dreien eignet als wesentlichstes Merkmal neben derbster Liebenswürdigkeit ein schier unglaublicher Mangel an Vornehmheit, und vielleicht erklärt sich hieraus ihre Popularität. Mary Irber ist der Star des Intimen Theaters und spielt in München eine so bedeutsame, für die Stadt charakteristische Rolle, daß der Chronist sie nicht übersehen darf.

Vor dem gefüllten Saal des Intimen Theaters verkündet der Conférencier das Auftreten Mary Irbers. Das Publikum freut sich schallend. Ein kleines Mädel mit einem kinderhaften Madonnengesicht hüpft auf die Bühne, wirft sich bäuchlings auf den Divan, strampelt mit den Beinen und verkündet uns, daß sie schrecklich verliebt sei und enorm viel Rasse habe. Auch der Nichteingeweihte glaubt ihr beides, wünscht ihr aber im übrigen eine bessere Stimme und gesegnete Mahlzeit. Denn er sieht lediglich eine muntere Soubrette, die mit unverkennbarem Temperament geschickt gemachte Verslein singt. Und er begreift nicht, warum das Publikum klatscht, johlt, rast.

Es ist aber nicht nur das Publikum des Intimen Theaters, das die Irber so umjubelt. Man hört die kleine Schauspielerin bei irgend einem Wohltätigkeitsfest freundlich und unschuldig vor der besten Gesellschaft Münchens ihre kleinen, lasterhaften Liedchen singen, und die bestemnten Herren klatschen vor den eifersüchtigen und mißgünstigen Augen der eleganten Damen, daß ihre weißen Handschuhe klaffen. Oder man sieht sie großäugig vergnügt und sehr schick im Ballsaal bei irgend einem großen Karnevalsfest, und Münchens Lebewelt reckt sich nach ihr die Hälse aus. Und in den Künstlerkneipen Schwabings huldigt ihr das pathetische und manierierte Kunstvolk des Nordens.

Solche Popularität könnte nicht Jahre hindurch dauern, wäre sie ganz unverdient. Gewiß, Mary Irber ist letzten Endes nichts weiter als eine Dutzendsoubrette. Erinnert bestenfalls an Heinrich Manns Künstlerin Fröhlich in ihrer Blütezeit: Aber sie besitzt — und das reckt sie zu einer typischen Erscheinung empor, die ihren Ruhm beinahe verdient — sie besitzt den feinsten Instinkt für die Seele, für die Bedürfnisse der bayrischen Residenzstadt. Diese naivste unter den großen deutschen Städten, diese unendlich behagliche, lebefrohe und so unglaublich träge Stadt braucht den Schuß anmutigen Kokettentums, den die kleine Sängerin ihr bietet. Darum begrüßt sie der Lokalpatriot mit einem schmunzelnden ‚Sakra!', der Formel, unter der man in München alles begreift, was man bewundert; und er freut sich des Pariser-tums seiner Heimatstadt, wenn er in einem Prozeßbericht lesen kann, junge Offiziere hätten die Gunst der bekannten Dame am Kartentisch aus-

Digitized by Google

geſpielt, und er ſieht in München den wundervollſten Hintergrund für einen modernen Bocaccio, wenn ein Liebhaber der Gefeierten ſich als langgeſuchter Hochſtapler entpuppt. Und weil die Irber ſich immerwährend mit dem Hauch frivolen Skandals, mit dem Duft farbigſten Abenteuertums zu umweben weiß, darum wirkt ſie mit dem Reiz einer ſtarken, bewußten und mondänen Perſönlichkeit. So erklärt es ſich, daß eine Duodez-Bänkelſängerin zur Circe einer großen Stadt emporwachſen konnte, die in Wirklichkeit ebenſo frugal-genügſam iſt, wie ſie ſich verwöhnt glaubt.

Künſtleriſch viel bedeutſamer iſt der zweite Star des Intimen Theaters, die Sängerin Dina Dietrich. Um ein kleines, ſchlankes Perſönchen bauſcht ſich ein mächtiger Reifrock. Auf ſchmalen, runden, kindlichen Schultern ſitzt ein ernſthafter Kopf, weiß und rot, wie ein Porzellankopf. Sehr rotlippig, ſehr blauäugig und ſehr blondhaarig. Dabei ſieht das Ganze gar nicht galant und zierlich aus und ſchmeckt abſolut nicht nach Franz Blei, ſondern macht einen durchaus ernſthaften, ſehr vornehmen und ſehr ſchlichten Eindruck: den Eindruck des Volksliedes und des Märchens. Und die Märchenprinzeſſin tut den Mund auf und ſingt mit einer wundervoll unverkünſtelten Stimme. Singt alte, ſchwere, verträumte und halb oder ganz verſchollene Volkslieder. Singt ſo, daß ſelbſt das zotenfrohe Bürgerpublikum des Intimen Theaters vergißt, warum es eigentlich gekommen iſt, und willig den Dunſtkreis ſchlichter, tiefer, ihm durchaus fremder Kunſt atmet. Lion Feuchtwanger

Von Szeptern und gewaltigen Buſennadeln

Samuel Lublinski hält ſich für einen Ueberwinder. Er dünkt ſich kühn und ſtark genug, eine moderne Abart der tragiſchen Form (der a priori tragiſchen Form) zu verwirklichen. Das ſind falſche Hoffnungen und irreführende Wünſche, die in ſüßen und bittern Stunden flüſtern und ſingen. Man glaubt ein heimlicher König zu ſein und verwechſelt, in begreiflicher Illuſion befangen, ſeine mehr oder weniger gewaltige Buſennadel mit jenem geheimnisvollen Szepter, dem die Geiſter untertänig. Eine von den Figuren ſeiner Nibelungen-‚Tragödie' — ‚Gunther und Brunhild' (verlegt von Julius Bard in Berlin) — ſcheint aber doch im tiefſten Menſchlichen erlebt zu ſein, eine ſpezielle Miſchung: Gunther, der beweibte-entweibte, der arme Fallenſteller, der in ſeiner Wirkungsfähigkeit gebundene, die vegetative Seele. Und ſoweit Gunthers Beziehungen, Phänomene der Liebe und des königlichen Verhaltens in Betracht kommen, ſteht Lublinski nahezu als ein Könner da. Die beſchwörende Balladenſtimmung Hebbels hat ſich faſt gänzlich von dieſem Stoffe abgelöſt. Die Methode iſt ſoziologiſch, und der von Geſellſchaftstypen, von klargelegten ſtändiſchen Verhältniſſen und zuckenden frühmittelalterlichen Korrelationen angefüllte dritte Akt ſcheint mir der eigentümlichſte. Der vierte kommt ihm nahe, ja übertrifft ihn, wenn man das ſchwerblütige Wollen des Autors berückſichtigt. Hier ſoll das ſeeliſche Ineinandergreifen und Sichzurückſtoßen der zentralen Figuren — Brunhilds, Gunthers, Kriemhilds und Siegfrieds — nach der verhängnisvollen Zuſpitzung, nach dem Streit der Königinnen vor dem Domportal, entfaltet werden. Doch geſchieht dies in reflexionspſychologiſch konſtruierender Weiſe. Der fünfte Akt iſt verwachſen, die beiden erſten ſind matt und techniſch unzulänglich. Die Hauptperſonen, mit Ausnahme Gunthers,

Digitized by Google

leben ganz von Gnaden älterer Literatur: Kriemhild — ein schwacher Bau, die Königin von Helgaland — ein Stück unerfüllter Sehnsucht, Siegfried — ein ebenso kraftstrotzender wie hochgebildeter und nüchterner junger Mann. Auf Hagen wird mit kluger Oekonomie verzichtet. Man spricht mit analytischem Drang scharf durchfurchte und zerhackte, daneben aber auch hübsch breiige Jambenprosa; Jamben, die fast immer trüb leuchten — ohne Seele, ohne Stärke. Manche Vorgänger klingen durch: Schiller, Zacharias Werner, Ibsen...

Derartige Tragödien kann man entbehren. Lublinski ist sich über den Wert und die Tragweite seiner Motive nicht im klaren. Er nimmt eine Nuance für ein Motiv (und schöpft nicht einmal diese aus). Sein Schicksal scheint es: auf das Sinnen und Dichten andrer zu horchen und fremde Kinder hartnäckig besser machen zu wollen. Keineswegs erstaunt man hier über einen Ausnahmefall in der dichterischen Schaffenslinie des klugen Räsonneurs und Kulturpsychologen Samuel Lublinski. Julius Caesar, Peter von Rußland, Gunther und Brunhild: Iliaden post Homerum. Kein Dunkel hüllt seine künftigen Königstaten. Arthur Sakheim

Rheinische Uraufführungen

Ein Bild von Edvard Munch: Ein Antlitz, das ganz Ausdruck der Angst, des Erbleichens, des Fliehenwollens ist; um das die Luft in Wellenbewegungen schwankt und zittert wie von ungeheuern Erschütterungen. Und unter dem Blatt die Worte: „Ich höre das große Geschrei in der Natur". Mit dem Entsetzensblick der Munchschen Gestalt schaut Leonid Andrejew aus seinem seltsamen Spiel ‚Das Leben des Menschen', dessen deutsche Uraufführung im düsseldorfer Schauspielhaus stattfand. Grauen erregend, peinigend ist dieses Werk. Man vermag es nicht zu begreifen, daß einer, der die Dinge so sieht wie Andrejew, das Leben noch weiter auf seinen Schultern tragen kann. Man hat ein Gefühl, als ob ein grauer, schmutziger Nebel endlos niederrieselte; als ob alles in einem ewig langweiligen, trüben Sud unterginge. Nur die klagenden Töne der Musik, die von Akt zu Akt gleiten, summen im Ohr. Und den Schein des langsam abschmelzenden Lebenslichtes sieht man in dem Nebel schwimmen; den Schein der Kerze, die die Gestalt in Grau, der steinerne Gast, in Händen hält, der unbewegt im Hintergrunde des Menschenlebens steht, vom ersten Schrei bis zum letzten Seufzer. Er steht immer im Hintergrund und hält das Lebenslicht. Wer aber ist Er? Gott, Satan, das Sinnbild der Erde, das Schicksal? Wer weiß es? Der Mensch erkennt ihn nicht; aber er fühlt ihn als eine Macht, die er herausfordert, zu der er betet, der er flucht — wie Wünsche und Stimmung es bringen. Und Er steht unbewegt; und wie das Leben des Menschen mit all seinen Illusionen, die es aufrecht halten müssen, verglüht, tropft die Kerze ab in seiner Hand, bis sie nur ein schwelender Docht ist, der mit bläulichem Aufblaken verlischt — verglimmt.

‚Das Leben des Menschen' ist wie ein grotesk-banaler Schattentanz, zu dem der Prolog des Herrn in Grau den Kommentar liefert. Trostlos langweilig, läppisch erscheinen die einzelnen Bilder. Aber da hinein ertönt der Schrei der Wehmutter, und man meint, die Erde stöhne selber in Geburtswehen. Freundinnen sprechen von dem jungen Frauchen mit dem dünnen bloßen Hälschen, und es ist wie ein Bild der jugendlichen Früh-

Digitized by Google

lingslust. Erfolgsanbeter umwedeln das Glück des Menschen, und immer hört wie man einen Refrain ihr neidisch-begehrliches: „O, wie prächtig, wie reich!“ Das bleibt und wird Gefühl. Und dann das Schlußbild: Der Tod des Menschen; herzbeengend in seiner Untergangsstimmung. In einer Schenke, zwischen Gescheiterten, die in Rausch und Delirium ihr seliges Reich gefunden, atmet der Mensch sein Leben aus. Vermummte Weiber huschen an ihn heran wie gespensterhafte Fledermäuse und rufen ihm noch einmal die Illusionen in die Erinnerung, an denen sein Leben hing: sein Weib, sein Kind, sein Heim, seinen Glanz und Ruhm. Und zu den Klängen einer monotonen Tanzweise umkreisen sie den Verendenden und zischen und zirpen ihm höhnend ins Ohr: „Du wirst bald sterben. — Gedenkst du noch? — Du wirst bald sterben. — Gedenkst du noch?“ Ein letztes Aufzischen, und die Kerze verlischt. Doch stumm und unbewegt steht immer noch in seinem Winkel Er, der steinerne Gast.

Andrejews Dichtung ist eine Partitur, der nur die stärkste, stimmen- und stimmungbeherrschende Regiekunst zum Leben verhelfen kann. Mit feinstem Eindringen hatte der junge Maler Wunderwald aus dem Geiste der Dichtung heraus einen schlichten Rahmen geschaffen, in den das Zusammenspiel der Schauspielhausleute unvergeßliche Bühnenbilder stellte. Es ist schlechthin unmöglich, all das Bodenschwere, Erdverhaftete, wie in einem Höllendunkel Hingekauerte, dem die Andrejewsche Dichtung Ausdruck sein will, eindrucksträftiger herauszubringen, als es in Düsseldorf geschah.

‚Das Leben des Menschen‘ ist ganz aus einem überwältigenden Gefühl geboren und greift mächtig in unser Gefühlsleben hinein. Nicht so die Komödie ‚Mittagsgewölf‘ von G. Herzberg (Frau Professor Berthold Litzmann, in Bonn), die am gleichen Tage, wie Andrejews Dichtung in Düsseldorf, am kölner Stadttheater ihre Uraufführung erlebte. Sie ist ein Verstandesprodukt und beschäftigt nur den Verstand. Am liebsten denke ich mir das Werkchen als Frucht einer gesellschaftlichen Diskussion; als Ausschwingen eines in der Unterhaltung angeschlagenen Tones. Die Spitze der Komödie wendet sich gegen die gegenseitige körperliche Hörigkeit, die die Ehe meist für Mann und Weib bedeutet, samt den ehrsamen Anhängen: Heuchelei und Eifersucht. ‚Mittagsgewölf‘ ist eine Arbeit von mittlern Qualitäten, die mit ihrem leichten Geberdenspiel und ihrem flotten Dialog den Darstellern eine angenehme Aufgabe bietet. Sie hält die Wage zwischen Tendenzstück und Posse. Auf alle Fälle unterhält das Werkchen auf eine recht gefällige, freundliche Art als das Zeugnis eines regsamen, beweglichen Geistes von guter Geschmacksbildung.

Peter Hamecher

Delegiertenversammlung

Der lange umstrittene Bühnenvertrag wurde einstimmig abgelehnt. Das Präsidium fiel. Für Pohl und Pategg wurden Nissen und Reicher gewählt. Das Arbeitsprogramm der neuen Aera ist sehr reichhaltig. Einrichtung einer Rechtsschutzstelle, bei der alle Klagen und Beschwerden anzubringen sind; Schaffung einer genossenschaftlichen Agentur zur Vermittlung von Engagements; Umwandlung der Zeitung in ein vorwiegend der sozialen und rechtlichen Aufklärung und Belehrung gewidmetes Kampforgan; genossenschaftlicher Betrieb (Eigenregie und Pachtung) von Privat- und Stadttheatern: das sind die Hauptpunkte. Ueber alles dies und mehr soll noch gesprochen werden.

Richard Treitel

Digitized by Google

Aus der Praxis

Regiepläne

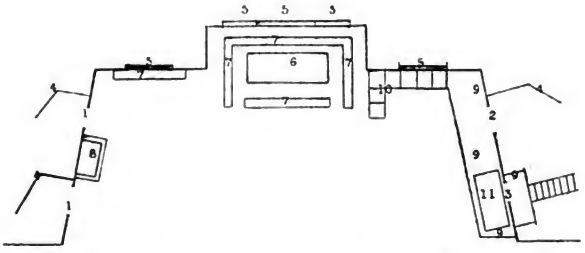
Erde

Komödie in drei Akten von Karl Schönherr
Verlag und Bühnenvertrieb von S. Fischer in Berlin
Regieplan nach der Aufführung des Hebbeltheaters zu Berlin
Inszenierung von Adolf Edgar Licho

Personen

Der alte Gruß — Guido Herzfeld. Hannes — Adolf Edgar Licho. Mena — Rosa Bertens. Trine — Maria Mayer. Eishofbäuerlein — Hermann Wlach. Zyprian — Kl. Collani. Konradl, Peterle — Kl. Müller. Oberknecht — Julius Karsten. Roßknecht — Willi Prager. Mittlerer Knecht — Hans Friedel. Knechtl — Reinhold Lüttjohann. Totenweibele — Frida Richard. — Arzt — Alfred Beierle. Tischler — Willy Lichtenberg. Totengräber — Paul Berg.

Dekoration



Große Bauernstube. In der Hinterwand ein großer Erker mit Fenstern (5), zwei andre Fenster rechts und links vom Erker (5); vor dem Fenster rechts führt eine Treppe (10) zu einem 2 m hohen Praktikabel, welches sich vor der ganzen linken Wand entlangzieht (9). Auf dem Praktikabel oben eine Tür (3). Unter dem Praktikabel: vorn das Bett des alten Gruß (11), hinten Tür zur Küche (2). Im Erker: großer Tisch (6) mit Bänken rings herum (7). Vor dem Fenster links gleichfalls eine Bank (7). Hinten (12) Hochgebirgsprospekt.

Requisiten

Erster Akt

Der Tisch ist gedeckt; 6 Gedecke mit Zinntellern, ein halbes Brot. Auf dem Ofen: Wasserkrug, Leuchter, Zündholzständer, Petroleumkanne. Auf der Ofenbank: Korb mit Strickzeug; hinterm Ofen ein Beil. Auf der Türstelle:

Digitized by Google

Topf, Körbchen mit Nähzeug, Knöpfen, Leinwandstreifen. Zwischen dem Bett und der Tür (2): eine Dezimalwage mit Gewichten. Ueber dem Bett: Heiligenbild und ewige Lampe. Am Erker: Spiegel, Barometer, Kalender, Kleiderriegel, Herrgottswinkel.

Hinter der Szene: Je eine Münze für Mena, Trine, Hannes, Oberknecht, Roßknecht, mittleren Knecht. Schüssel mit Essen für Trine. Korb mit irdenem Topf, Löffel, Tuch, ferner hoher Stab mit Rosenkranz und Heiligenbild, schwarze Hornbrille für Totenweibele. Hacke, Stock, Tabaksbeutel, Pfeife für Grutz. Drei Ketten, Rucksack, Stock für Eishofbäuerlein. Kleine Steigeisen, Lebkuchenherz für Konradl. Kindertrompete, Lebkuchen für Peterle. Drei Hüte für Zyprian. Drehorgel und verschiedene Lärminstrumente, Kindertrompeten.

Zweiter Akt

Wieder alles Zubehör für den gedeckten Eßtisch. Die Wage wird weiter vorgerückt.

Hinter der Szene: Beil für Oberknecht; Stock und Brille für den Arzt. 6 Blechteller und Schüssel mit Essen für Trine. Rohes, ungefertigtes Holzpferd für Hannes. Zollstock, Notizbuch, Bleistift, Pfeife für Tischler. Notizbuch, Bleistift, Pfeife, Tabaksbeutel für Totengräber. Tasche und Stock für Totenweibele.

Dritter Akt

Wieder alles Zubehör für den Tisch. Das Bett ist fortgenommen. Die Wage steht rechts an der Wand.

Hinter der Szene: Sarg mit Deckel für Grutz. Schüssel mit Essen für Mena. Kleiderbündel und Tuch für Trine. Steigeisen für Eishofbäuerlein. Kleine Steigeisen für die Kinder. Wiege für Hannes. Koffer für Mena. Sechs Banknoten für Grutz. Tasche wie im zweiten Akt für Totenweibele.

Masken und Kostüme

Der alte Grutz: Große Glatze, weißer Kranz, bartlos. Im dritten Akt längere Haare, Bartstoppeln. Lange schwarze Bauernhose, Aermelweste, schwarzer Janker. Im zweiten Akt langer brauner Rock, Samtweste. Im dritten Akt langer schwarzer Bauernkittel.

Hannes: Schon angegrautes, aber dichtes Haar, ebensolcher dichter Vollbart. Blaues Arbeitshemd, grüne, gestickte, sehr abgenutzte Hosenträger, schwarze enge abgetragene Hose, graue Weste. Nagelschuhe. Im dritten Akt grüner Lodenrock, blaue Arbeitsschürze.

Mena: Brauner Rock, blaue Schürze, schwarzer Spenser, buntes Bauerntuch. Im dritten Akt Umschlagetuch, schwarzer Rock. Um den Kopf gelegte schwarze Zöpfe.

Trine: Blauer bedruckter Bauernrock und Spenser, graue Schürze, rohleinenes Hemd, Halstuch. Im dritten Akt Umschlagetuch und Wollspenser. Graublonde ziemlich dünne Haare.

Eishofbäuerlein: Lange Lederhose, grauer Lodenrock. Im dritten Akt Zipfelmütze über die Ohren. Schwere Nagelschuhe. Rötlicher Backenbart, kleiner Schnurrbart, rötliches Stoppelhaar.

Zyprian, Konradl, Peterle: Lange Hose, kurze Jacke, Filzhut.

Oberknecht: Braune, gestickte Hose, blaue Weste, grüne Hosenträger; halblange Röhrenstiefel, grüner Lodenhut.

Roßknecht: Grobleinenes Hemd, braune Lodenhose mit grünen Tuchstreifen und violette Samtweste mit echten Silbermünzen als Knöpfen; darüber im ersten Akt Leinenkittel, im zweiten und dritten Akt Lodenjoppe, flacher brauner Hut. Nagelschuhe. Buschiges Haar, struppiger, dichter Schnauz- und Backenbart.

Mittlerer Knecht: Braune Hose, grüne Hosenträger, Lodenjoppe. Nagelschuhe. Ziemlich spärliches Haar, Schnurrbart.

Knechtl: Braune Hose, graues Hemd, Weste. Lichtblondes Haar, bartlos.

Digitized by Google

Totenweibele: Dunkelblauer verschossener Rock und Spenser. Blau-weiße Schürze. Halstuch. Alles alt und schmutzig. Glatze mit kleinem schmutzig-grauen Zopf.

Arzt: Gestreifte Hose und Joppe. Umlegekragen und Fliege. Grau-schwarzer Havelock. Schwarzer, runder Tellerhut, graue Handschuhe.

Tischler: Handwerkerhose, Weste, grüne Schürze, grüner Hut. Im dritten Akt abgetragener Soldatenrock. Röhrenstiefel.

Totengräber: Schmutzige Leinenhose, Plüschweste, Rock. Blaues Halstuch. Schildkappe. Röhrenstiefel.

Beleuchtung

Erster Akt: Sommertag mit hellem Sonnenschein.
Zweiter Akt: Nebliger Wintertag.
Dritter Akt: Frühling; Sonnenschein, erst schwächer, dann zunehmend.

* * *

Juristischer Briefkasten

G. P. Bei einer Krankheit, die nicht länger als acht Tage dauert, haben Sie Anspruch auf unverkürzte Auszahlung der Gage. Vom Beginn der dritten Woche an kann die Direktion die Gage auf die Hälfte herabsetzen. Nach Ablauf der dritten Woche kann die Direktion, wenn die Krankheit noch anhält, den Vertrag kündigen und nach acht Tagen lösen. Wenn Sie nach vierzehntägiger Krankheit wieder aufgetreten sind, wenn auch nur zwei Tage, so beginnt damit eine neue Frist zu laufen.

A. N. Wenn Sie neue Rollen nicht innerhalb der im Vertrag vereinbarten Zeit (einen Bogen innerhalb eines Tages) lernen, kann die Direktion Sie nicht sofort entlassen. Das ist nur zulässig, wenn Sie in wiederholten Fällen die Rollen nicht innerhalb der vereinbarten Fristen genügend memoviert und dadurch erhebliche Störungen des Repertoires oder der Vorstellungen verursacht haben. Ob das der Fall ist, müssen Sie wissen.

W. F. Der Ausgangspunkt Ihrer Erwägungen ist nicht haltbar. Auch der Intendant eines Hoftheaters kann von einer vereinbarten Kündigung Gebrauch machen. Der Angabe von Gründen bedarf es nicht. Sie können ihn dazu nicht zwingen. Daß Sie Ihre Pflicht getan zu haben glauben, ja, daß Sie mehr als Ihre Pflicht getan haben, weil Sie wiederholt eingesprungen sind, kommt nicht in Frage. Eine Stellung, wie Sie sie für möglich halten, hat der Intendent keines Theaters. Lesen Sie nur Ihren Vertrag so unbefangen, wie Sie den Vertrag mit einem gewöhnlichen Direktor lesen würden. Dann wird Ihr Urteil sich sicherlich ändern.

Annahmen

Hermann Heijermans: Der hohe Flug, Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

3. 12. Franz Kiehl: Das Gelübde, Drama. Thorn, Stadttheater.

Jacob Linck: Der Halbgott, Einaktiges Drama. Coblenz, Stadttheater.

4. 12. Gustav Kohne: Bürgermeister Markstein, Niedersächsisches Drama. Hannover, Residenztheater.

5. 12. Albert Geiger: Das Weib des Uria, Drama. Karlsruhe, Hoftheater.

Franz von Schönthan und Rudolf Oesterreicher: Lori Pollinger, Lustspiel. Wien, Bürgertheater.

7. 12. Julius Norden-Hasselblatt: Zirkusluft, Schauspiel. Stettin, Bellevuetheater.

10. 12. Alfred Putzel: Albrecht Prinz von München, Schauspiel. Nürnberg, Stadttheater.

3. in fremden Sprachen

Sem Benelli: Der Bücherwurm, Schauspiel. Mailand.

Tristan Bernard: Der Hühnerhof, Komödie. Paris, Théâtre Michel.

Alfred Capus: Der verwundete Vogel, Schauspiel. Paris, Renaissance.

Digitized by Google

Emma Gad: Goldvogel, Lustspiel. Kopenhagen. Königliches Theater.

Edmond Guiraud: Das Nesthäkchen Lustspiel. Paris, Odéon.

Roy Horniman: Idols, Schauspiel. London, Garricktheater.

Octave Mirbeau und Thaddäus Nathanson: Der Herd, Schauspiel. Paris, Comédie.

Rovetta und Lopez: Nicolettas Namenstag, Ein Akt. Mailand.

Alfred Sutro: Der Brückenerbauer, Schauspiel. London, St. James-Theater.

Zeitschriftenschau

Walter Bloem: Das Kündigungsrecht nach dem neuen Bühnenvertrag. Deutsche Theaterzeitschrift I, 10.

E. A. Bratter: Artif, ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne. Signale LXVI, 49.

Hugo Dinger: Eine neue Theorie des Dramas. Theatercourier 780.

Alexander Elster: Zur Frage der Schauspielmusik. Deutsche Theaterzeitschrift I, 10.

Herbert Eulenberg: Hütet Euch vor Hebbel! Zukunft XVII, 11.

Richard Hahn: Das staatliche Examen für Bühnenkünstler. Allgemeine Musikzeitung XXXV, 47.

M.: Publikum und Theater. Hochland VI, 1.

Gustav May-Hartung: Genossenschaft und Standesvertretung. Deutsche Theaterzeitschrift I, 11.

Friedrich Weber-Robine: Zur Klärung der Theaterbaufrage. Theatercourier 780.

Zensur

In Düsseldorf sind Anton Ohorns „Brüder von Sankt Bernhard" verboten worden, nachdem das Schauspiel allenthalben und auch im Rheinland aufgeführt worden ist.

Nachrichten

Der Dramaturg des dresdner Hoftheaters, Geheimer Hofrat Dr. Alexander Meyer-Waldeck, der jahrelang auf die moderne Gestaltung des Repertoires einen guten Einfluß ausübte, hat seine Entlassung erbeten und zum ersten April 1909 bewilligt erhalten.

Die Presse

1. Thummelumsen. 2. Rabagas.

Börsencourier

1. Die altmodische Kleinstadtgeschichte ist an sich äußerst gleichgültig und oft zu breit. Irgend eine innere Anteilnahme an den Personen und ihrem Geschick kommt nicht auf.

2. Ueber diese Farce des politischen Parvenütums ist eine solche Fülle von glitzernden Einfällen, geistreichen Bosheiten und ausgezeichneten Witzen verstreut, daß sparsame deutsche Lustspielmacher daraus mindestens drei Stücke anfertigen würden.

Morgenpost

1. Das zwischen billiger Burleske und Tragikomödie ungewiß pendelnde Stück ist mehr in die Breite als in die Tiefe geraten.

2. Was diesmal gegeben wurde, war mehr ein Schwank, der seine Mittel wenig wählte, jedoch auch von Sardou nicht viel mehr erraten ließ.

Lokalanzeiger.

1. Das Stück kann höchstens als ein lockerer, mit derben Mitteln wirkender und nicht durchweg unterhaltsamer Schwank die Kritik passieren.

2. Sardou ging überall auf komische Wirkungen aus, echte Schwanklaune durchweht das ganze Stück, und der Dialog ist reich an witzigen und geistvollen Einfällen.

Vossische Zeitung

1. Das Stück ist aus einem Roman gewonnen worden, der vier gemächlich breit gepatzte Bilder lieferte, ohne daß eine Komödie zustande kam.

2. Die überlegene Schlagfertigkeit, die ungemein witzige Phantasie, die feine Technik, das flügelhaft beschwingte Tempo, die souveräne Spiellust der inspirationsreichen Komödie erheben uns zur Höhe heitern Genießens.

Berliner Tageblatt

1. Herr Wied hat einen eigenen Roman eingehackt und in eine vier Akte lange Wurstpelle gestopft. Es kommt nicht viel dabei heraus.

2. Unsern Tagen liegt der Zorn fern, aus dem die Satire des Stücks geboren ist. Deshalb bleibt uns das Recht zum artistischen Behagen an dem flotten Spaß.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Keitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 52
24. Dezember 1908

Die Tragödie der Anpassung/

von Egon Friedell

Es ist gar nicht wahr, daß die Kunst nur sich selbst will. Viele behaupten es und meinen den Wert einer Dichtung zu erhöhen, wenn sie sagen, sie erhebe sich in anmutiger Zwecklosigkeit über die gemeine Realität. In Wahrheit degradieren sie dadurch die höchste menschliche Betätigung zu einer Spielerei verträumter Kinder. Kein genialer Dichter hält sein Werk für einen schönen Luxusartikel. Die Kunst ist etwas eminent Praktisches, vielleicht die praktischste Sache von der Welt. Eine Dichtung, die dem Leser nicht eine ganze Reihe von langwierigen und mühevollen persönlichen Erfahrungen ersetzt, hat keine Existenzberechtigung. Wäre die Kunst nur eine Art Ueberschuß in der allgemeinen Oekonomie des menschlichen Daseins, so könnte sie niemals eine tiefe Bedeutung für unser Leben haben. Sie stünde dann auf demselben Niveau wie das Kunsthandwerk. Einen persischen Teppich, eine englische Krawatte, eine japanische Stickerei kann ich haben oder nicht haben: es macht in der Dynamik meines Lebens nichts aus, ob diese Dinge mich umgeben oder nicht — das heißt: wenn ich kein Snob bin. Aber bei einem großen Dichter habe ich keine Wahl, den muß ich unbedingt haben, und so lange ich ihn nicht gefunden habe, ist meine Seele unterernährt und leidet gleichsam an ‚chronischer Dyspnoë'. Kaum habe ich diesen Menschen, der alles ausspricht, was ich brauche, so strömt plötzlich neuer Sauerstoff in meinen geistigen Organismus, die Blutzirkulation reguliert sich, die Dyspnoë verschwindet, und ich bin gesund. So geht es nicht blos dem einzelnen, sondern ganzen Zeitaltern. Ein Zeitalter, das nicht seinen Dichter findet, ist pathologisch. Wenn Dichtungen Luxusartikel sind, dann ist frische Luft auch einer.

Die Dichtkunst hat dieselbe Aufgabe, wie die Wissenschaft und Philosophie. („Die Trennung von Philosoph und Dichter ist das Zeichen einer Krankheit und krankhaften Konstitution", sagt Novalis.) Sie will erziehen und unter-

Digitized by Google

richten. Alle echte Poesie ist didaktisch. Man muß dabei nicht gleich an Moralpaukerei denken. Erziehen ist etwas Höheres und Tieferes. Ein Künstler erzieht allein schon dadurch, daß er da ist: als jener bestimmte Organismus mit höhern Fähigkeiten, mit feinerm sittlichen und intellektuellen Takt. Aber die Kunst bezweckt noch mehr. Sie ist die Verkünderin einer Reihe wichtiger und wertvoller Lebenswahrheiten. Sie ruft uns gewisse Welterkenntnisse, die wir gern vergessen, immer wieder eindringlich ins Gedächtnis zurück. „Alles Lernen ist Erinnern", hat Plato behauptet. Nun, die Kunst unterstützt dieses ‚Erinnern'.

Dies gilt ganz besonders von der dramatischen Kunst. Wenn wir von dem Werk eines dramatischen Genies sagen, es sei von der höchsten Lebenswahrheit, so meinen wir damit gewöhnlich etwas Tieferes als bloße Wirklichkeitstreue im Erfassen der Figuren und Handlungen. Ein tüchtiger Menschenschilderer ist jeder Schriftsteller von Theatertalent. Aber das Leben ist ja nicht eine Hand voll Menschen, sondern die gesamte Menschheit und ihre Bedingungen, Gott und die Atome, die Hölle und der Planetenlauf. Wer Lebenswahrheit im höchsten Sinne erzielen will, der muß die ganze Erdkugel und ihre Gesetze in seinem Werk abbilden. Das ist dann der echte Naturalismus.

Diesen Naturalismus hat nur das dramatische Genie. Shakespeare hat ihn, Fletcher hat ihn nicht. Ibsen hat ihn, Hauptmann hat nur den andern Naturalismus. Hauptmann wiederholt das Dasein, das jeder hört und sieht, mit großer Naturtreue; Ibsen aber weiß uns auch jenen verdeckten Teil des Lebens zu zeigen, der sich für gewöhnlich unsern Blicken entzieht, ja oft so sehr entzieht, daß wir glauben, er sei gar nicht vorhanden.

Im Grunde ist jeder Mensch überzeugt, daß es keinen Zufall gibt, daß jeder tut, was er muß, und daß wir nur Dinge erleben, die zu uns gehören. Aber im Hinundher des Tages zerlegt sich die große Gesamtbewegung unsers Lebens in lauter winzige Komponenten und wird unübersichtlich. Daher kommt für jeden einmal der Moment, in dem er sich fragt: sind alle diese Gedanken von Schicksal und Notwendigkeit nicht am Ende nur ideologische Abstraktionen? oder Rudimente aus den Zeiten der Mythologie und Naturdichtung? oder die bloßen ohnmächtigen Wünsche der zu ewigem Dunkel und ewiger Unsicherheit verurteilten Spezies? Hier erscheint nun der Dichter. Er tritt vor und zeigt in Bildern, die zu temperamentvoll und zu wahrhaftig sind, als daß man sie anzweifeln könnte, die Unumstößlichkeit dieser Gesetze. Er zeigt uns, wie Macbeth nicht deshalb zu Land und Krone kommt, weil er zufällig auf günstige Konstellationen trifft, sondern weil er diese bestimmte, höchste und leidenschaftlichste Verkörperung des Willens zur Macht ist, die unter allen Umständen zwingen muß; er zeigt uns, daß König Lear nicht etwa ‚Malheur' mit seinen Kindern hat, sondern, daß das Malheur in ihm selbst liegt, weil er an einer krankhaften Hypertrophie des Herzens leidet und Güte und Verstand bei ihm nicht richtig äquilibriert sind. Er zeigt uns, daß

Digitized by Google

Solneß nicht deshalb in allen Dingen reüſſiert, weil er Glück hat, ſondern daß er Glück hat, weil er der Solneß iſt; daß Hakon Hakonſon ſiegen muß, auch wenn ihn alle verlaſſen, und daß Jarl Skule unterliegen muß, auch wenn das ganze Land ihm zuläuft.

Jedes richtige Drama iſt daher Schickſalsdrama (und jene Dramengattung, die für gewöhnlich mit dieſem Namen bezeichnet wird, verdient ihn relativ noch am wenigſten). Der Schickſalsgedanke iſt ſo alt wie die Tragödie und älter; aber er hat die verſchiedenartigſten Wandlungen durchgemacht und ſich im Drama ſeine beſondern Formen geſchaffen. Zunächſt die Griechen. Als ein intelligentes, offenäugiges, lebenskundiges Volk mußten ſie früh auf die verwickelte Schickſalsfrage verfallen. Sie hatten von Anfang an viel mitgemacht und ſich mit allen möglichen Mitteln ihre Exiſtenz ſichern müſſen. Nicht umſonſt iſt Odyſſeus ihr Nationalheld. Sie waren durchaus nicht ſentimental. Sie wußten, was das Leben iſt: eine ſtrapaziöſe, unberechenbare, wenig dankbare Angelegenheit.

Nun aber hat der Menſch anderſeits einen ſehr ſtarken eingeborenen Trieb zum Poſitiven, und der Peſſimismus iſt ihm immer unorganiſch. Er ſucht daher nach einem Gegengewicht. Ein ſolches iſt zunächſt die naive Frömmigkeit, das unerſchütterliche Vertrauen auf die Güte der Götter und des Schickſals. Dieſen Standpunkt vertraten die Dichter der guten alten Zeit. Ungerechtigkeit und unverdientes Unglück ſind nur ſcheinbar oder doch nur vorübergehend: am Ende erweiſt ſich immer der Sieg des Guten. Dieſer keineswegs abſtrakte und lebensfremde, wenn auch dogmatiſche Optimismus paßte ſehr gut in das Zeitalter der Perſerkriege.

Aber die Weltlage änderte ſich und mit ihr das Weltbild. Und nun ſucht man nach andern Erklärungen. Da erſcheint zunächſt Sophokles und ſagt: Ja; die Welt iſt ſchlecht, und das Böſe herrſcht, aber gerade darum müſſen wir an die ewige Güte und Weisheit der Götter glauben! Das iſt ſchon eine faſt chriſtliche Philoſophie, die man vielleicht am kürzeſten als Pascalismus bezeichnen könnte. Wir können hier nicht näher darauf eingehen; die Freunde Pascals werden es verſtehen.

So lag das Problem, als Euripides kam und die einzige moderne zeitgemäße Erklärung fand. Er ſagte: Das Schickſal iſt weder der Zorn noch die Liebe der Götter, weder Moira noch Familiendämon, denn es iſt überhaupt nicht außer uns. Das Schickſal iſt der Menſch ſelbſt! Dieſe Auffaſſung bedeutet eine Epoche in der Geſchichte der Tragödie. Sie konnte erſt in einem Zeitalter entſtehen, deſſen lebendigſter Ausdruck die Sophiſtik war. Der berümteſte Aphorismus des Protagoras lautete: „Der Menſch iſt das Maß der Dinge". Dieſen Leitſatz ſeines Zeitgenoſſen hat Euripides dramatiſiert.

Wenn wir das religiöſe Drama das Mittelalters, das für uns ohne Bedeutung iſt, überſpringen, ſo finden wir, daß das Schickſalsdrama bei Shakeſpeare wieder dort ſteht, wo es ſich bei Euripides befunden hatte. Wiederum war das Schickſalsproblem zwiſchen Peſſimismus und Optimismus,

Digitized by Google

zwiſchen Gottesfurcht und Gottvertrauen hin und her geworfen worden, um endlich wieder beim Menſchen zu landen. Was für Euripides die Sophiſten und Sokrates waren, das waren für Shakeſpeare Montaigne, der Pſycholog und Individualiſt, und Bacon, der Philoſoph des Naturalismus und der Induktion.

Man ſollte meinen, daß ſowohl für die Kunſt wie für die Philoſophie mit der Entdeckung des Menſchen ein letzter Gipfel erreicht iſt, und daß es nicht gut möglich iſt, noch einen Schritt weiter zu tun. Merkwürdigerweiſe hat unſer Zeitalter der Naturwiſſenſchaft dieſen Schritt getan, und ſo iſt eine neue und unerwartete Form des Schickſalsdramas entſtanden: das darwiniſtiſche. Auf die Entdeckung des Individuums folgte die Entdeckung der Spezies. Die Schickſalstragödie ſeit Shakeſpeare war individualiſtiſch. Coriolan, Egmont, Wallenſtein, Homburg haben tragiſche Schickſale und Verwicklungen, weil ſie dieſe beſtimmten Individuen ſind. Das darwiniſtiſche Drama erweitert die Tragödie des Individuums zur Tragödie der Generation. Oder mit andern Worten ausgedrückt: die vordarwiniſtiſche Schickſalstragödie iſt pſychologiſch, die darwiniſtiſche iſt phyſiologiſch. Pſychologiſche Milieutragödien hat es immer gegeben: nämlich den Kampf des Helden mit ſeiner Umgebung und ſeinen äußern Lebensbedingungen. Aber die phyſiologiſche Milieutragödie iſt erſt in unſrer Zeit entſtanden: ſie iſt der Kampf des Helden mit ſich ſelbſt und ſeinen innern Lebensbedingungen. Man vergleiche zum Beiſpiel den ‚Oedipus‘ des Sophokles mit den ‚Geſpenſtern‘. Beide Dichtungen haben das Thema des ‚Familienfluchs‘. Aber bei Sophokles iſt dieſer Familienfluch etwas ganz Abſtraktes und Mythologiſches, und bei Ibſen iſt er etwas Wiſſenſchaftliches und ſehr Konkretes: nämlich eine beſtimmte Dispoſition der väterlichen Samenzellen.

(Schluß folgt)

Geſpräch mit einem Gutsherrn/

von Peter Altenberg

„Truthühner, oh, weiße Truthühner, die Armen werden da aufgefüttert und geſchlachtet — — —.“ „Nein, ſie werden weder aufgefüttert noch geſchlachtet, und ſterben meiſtens ſogar an Uebernährung — — —.“

„Wie iſt das möglich?!“

„Es gibt einen ſchrecklichen Feind der jungen zarten Zuckerrübe, den mausgrauen Rüſſelkäfer. Dieſen nun freſſen die Truthühner leidenſchaftlich, und da läßt man ſie nun auf die Rübenfelder, ſich totfreſſen! Das iſt ihre Lebensaufgabe!“

„Sie haben eine wunderbare Zucht von Cochinchina-Hühnern!“

„Ich habe ſie nicht. Man muß auf einem Gute Edelgeflügel haben,

Digitized by Google

damit die Eier gestohlen werden können und der Gutsherr ein Huhn hie und da bekommt, das nach seiner approximativen Schätzung 150 Jahre alt war."

„Und was geschieht mit den jungen Hühnern?!"

„Ich weiß es nicht. Kein Gutsherr weiß es. Es sind die Mysterien der Landwirtschaft!"

„Was baut man in Ihrem herrlichen Gemüsegarten an?!"

„Alle Gemüse, Primeurs und so weiter. — — — "

„Da sind Sie sehr zu beneiden — — —."

„Keineswegs. Ich sehe niemals etwas von den Gemüsen. Wenn ich irgend welche wünsche, so sind sie entweder schon gerade vorüber oder ihre Zeit ist noch nicht gekommen. Nie treffe ich den richtigen Zeitpunkt. Was können die Gemüse dafür?!"

„Es sind eine Menge Fasane abends auf Ihren Feldern. Weshalb schießen Sie sie nicht?!"

„Ich habe das Recht, sie abzuschießen. Aber sie kommen wahrscheinlich aus dem nachbarlichen Walde. Da ist es unfair, sie zu schießen — — —."

„Wann dürfen Sie also Ihre Fasane schießen?!"

„Wenn ich es genau weiß, daß sie nicht aus dem nachbarlichen Walde sind. Aber das weiß man nie genau."

„Freuen Sie sich über die reiche Blütenpracht der Obstbäume?!"

„Ja; aber die Maikäfer fressen alles ab. Freilich sind sie, falls man sie dann abschüttelt, ein gutes Dungmittel für den Boden, um wieder reiche Obstblüten zu liefern für die Maikäfer des nächsten Jahres!"

„Welche Frucht auf Ihrem Gute erfordert am wenigsten Pflege?!?"

„Die roten oder gelben Beeren des Wegstrauches. Die kleinen Vögel fressen sie, und wenn im Fluge ihr Mist zufällig auf eines meiner Felder fällt, habe ich den Nutzen als Dungmittel davon — — —!"

„Die Bewirtschaftung eines solchen Gutes muß sehr interessant sein —."

„Jawohl. Man erwartet es täglich, daß irgend eine Katastrophe alle Arbeit zunichte mache. Meistens kommt sie. Dann hat man die Genugtuung, auf sie vorbereitet gewesen zu sein als vorausschauender Landwirt. Man ist nicht düpiert worden von der Natur!"

„Ich bitte Sie, weshalb ist plötzlich dieser dichte Zaun vorhanden und diese schwere, verschließbare Tür?!"

„Fragen Sie nicht! Es ist von jeher. Man wird schon gewußt haben, weshalb man es tat. Es ist nur unsere Schuld, wenn wir es vergessen haben — — —. An solchen Institutionen darf man nicht rütteln. Der Verwalter sagt: ‚Herr, alles hat seinen Zweck. Es ist unnütz, darüber nachzusinnen' — — —."

„Gibt es also keine Irrtümer auf einem Gute?!"

„Nein, auf einem Gute gibt es keine. Denn was gut ausgeht, kommt vom Direktor; was schlecht ausgeht, kommt von der unberechenbaren, unbesiegbaren Natur!"

Digitized by Google

Die Delegiertenverſammlung/
von Rechtsanwalt Dr. Richard Treitel

Die Delegiertenverſammlung der deutſchen Bühnengenoſſenſchaft hat alſo den Vertrag abgelehnt, den eine Kommiſſion, beſtehend aus Mitgliedern des Bühnenvereins und der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnenangehöriger, ausgearbeitet hatte. Hat ihn einſtimmig abgelehnt. In der Verſammlung fragten die Delegierten aus der Provinz: Wie war es möglich, daß ein ſolcher Vertrag überhaupt der Delegiertenverſammlung vorgelegt werden konnte? Sahen denn unſre Kommiſſionsmitglieder all die Fußangeln und all die böſen Klauſeln des Vertrages nicht? Verſchiedene Kommiſſionsmitglieder antworteten: Man habe redlich gearbeitet; und wenn nicht mehr erreicht worden ſei, ſei es gewiß nicht Schuld der Genoſſenſchafter. Guſtav Rickelt, ebenfalls ein Mitglied der gemiſchten Kommiſſion, gab eine Antwort, die meines Erachtens viel zu wenig beachtet worden iſt. Er ſagte ungefähr: Wir Kommiſſionsmitglieder vom Bühnenverein und von der Genoſſenſchaft berieten die einzelnen Paragraphen. Wir brachten das vor, was in den Proteſtverſammlungen und in der heutigen Verſammlung ausgeführt worden iſt. Abgeſtimmt wurde über die einzelnen Paragraphen nicht. Der anweſende Syndikus des Bühnenvereins notierte ſich alles und kam zu der nächſten Sitzung mit den ausgearbeiteten Paragraphen. Wir mußten nun trachten, genügend Einſchränkungen in die Paragraphen hineinzubekommen, damit wir nicht zu ſehr ‚eingeſeift' würden.

Hat man, trotzdem kein Wort darüber verloren worden iſt, die Rickeltſche Antwort genügend gewürdigt, und hat man nach ihr gehandelt, ſo iſt das Vorgehen der Delegiertenverſammlung zu rechtfertigen, trotz allen Fehlern, die ſie begangen hat. Oder war es, an ſich betrachtet, kein Fehler, daß man den Vertrag glatt ablehnte? Es iſt ſechs Jahre lang von verſtändigen und ſachkundigen Männern am Vertrage gearbeitet worden. Auf der einen Seite hat man einen tüchtigen Juriſten bei ſich gehabt, der, wie Rickelt ſagte, alles redigierte. Ein ſolcher Juriſt fehlte auf der andern Seite. Das iſt ein Verſehen, das nie hätte durch ſechs Jahre hindurchgeſchleppt werden dürfen. Zumal, wo es ſich um Fixierung eines ſo gewichtigen geſetzgeberiſchen Werkes handelte. Wie dem aber auch ſei — man hat etwas zuſtande gebracht: den Vertrag, wie er der Delegiertenverſammlung vorlag. Unter vielem Schlechten enthält dieſer Vertrag auch vieles Gute für die Schauſpieler. Und es mag dem Bühnenverein nicht leicht geworden ſein, ſeinen Mitgliedern all das Gute für die Schauſpieler abzuringen.

Durch den Beſchluß der Delegiertenverſammlung hat man mit dem Schlechten auch das Gute verworfen. Ganz abgeſehen davon, daß man mit dieſer Ablehnung manchen Direktor erfreut hat, hat man den Bühnenverein verſtimmt, der, wie ſich aus den Verhandlungen ergab, unter dem

Digitized by Google

Druck der Oeffentlichkeit zu mehr Konzessionen bereit gewesen wäre als vorher. Der Bühnenverein wird sich nach den letzten Beschlüssen der Delegiertenversammlung vorläufig in Verhandlungen mit der Genossenschaft nicht einlassen wollen und hat das auch schon verkündigt.

Das sind wichtige Fakten. Aber sind sie vom Schauspieler- und Genossenschaftsstandpunkte zu bedauern? Die Frage, die an sich sicherlich zu bejahen wäre, gewinnt ein ganz andres Gesicht, sobald man Rickelts Antwort genau liest. Wenn man so mit Genossenschaftern verhandelte, wie es Rickelt schilderte, und wenn Genossenschafter sich solche Behandlung als Kommissionsmitglieder einer gemeinsamen Kommission gefallen lassen mußten — denn freiwillig werden sie es gewiß nicht getan haben — dann ist auch für die Zukunft aus einer gemeinsamen Arbeit zwischen Bühnenverein und Genossenschaft nichts oder sehr wenig zu erhoffen. Dann bleibt nur Selbstschutz — solange, bis ein Theatergesetz ergeht und zwingende Vorschriften über den Engagementsvertrag aufstellt.

Ein solches Theatergesetz ist zwar verlangt worden; man hat diesem Wunsche auch Ausdruck gegeben. Man hat ein Telegramm an den Reichskanzler gerichtet. Man hat beruhigende Erklärungen des Zentrumsabgeordneten Dr. Pfeiffer zu hören bekommen. Und trotzdem wird man sagen können: auf dieses Theatergesetz werden wir noch sehr lange warten müssen. Bis zu diesem entfernten Zeitpunkte bleibt alles beim alten. Jeder Direktor kann frei schalten, nach eigenem Gutdünken. Er ist durch keinen ihn bindenden Vertrag beengt. Er hat höchstens die Gerichte, die jährlich einmal stattfindende Delegiertenversammlung zu fürchten, in der von Vergangenem berichtet werden wird, in der wiederum viele Pfui-Rufe, wie üblich, ertönen werden. Der Schauspieler wird weiter aushalten müssen; er wird weiter der Willkür ausgesetzt sein. Und er wird vielleicht in der Hoffnung sich weiter quälen und quälen lassen, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger werde das Erforderliche tun, um an Stelle dessen, was sie durch ihren letzten Beschluß niedergerissen hat, Neues aufzubauen.

Die Konsequenz des letzten Beschlusses für die Genossenschaft ist also: Schaffung eines neuen Vertrages, der dem Bühnenverein vorgelegt und von diesem beraten werden muß. Ehe dieser von der Genossenschaft auszuarbeitende und dem Bühnenverein vorzulegende Vertrag angenommen sein wird, werden wohl Jahre vergehen. Aber es muß mit der Arbeit begonnen werden, und es müssen die Lehren aus den bewegten Dezembertagen von 1908 gezogen werden. Man wird überlegen müssen, ob ein Einheitsformular überhaupt möglich ist. Es war ein solches geschaffen worden. Am Kopf des Vertrages hieß es: Die fettgedruckten Bestimmungen sind auszufüllen, nicht Zutreffendes ist zu streichen; die am Rande eingeklammerten Stellen können geändert oder gestrichen werden. Eine solche Klausel darf im neuen Vertrage nicht stehen. Sie ist geeignet, sofort das größte Mißtrauen zu verbreiten, und Mißtrauen ist ja im Verhältnis zwischen Bühnenleiter und Bühnenangehörigen schon übergenug vorhanden.

Digitized by Google

Der neu zu schaffende Vertrag muß zur Beseitigung, nicht zur Vermehrung dieses schon zu üppig bestehenden Mißtrauens beitragen. Es wird zu erwägen sein, ob die sozialen und rechtlichen Verhältnisse bei den Hof-, Stadt- und Privattheatern, die ganz verschieden sind, nicht auch einer verschiedenen Regelung bedürfen. Man wird bei den Privattheatern weiter unterscheiden müssen zwischen großen und kleinen Privattheatern, und man wird mehrere Einheitsformulare für die einzelnen Kategorien ausarbeiten müssen. Die Einwendung, die dagegen erhoben werden kann, ist mir wohl bekannt: man wolle keine Klassifikation schaffen; man könne kein Privattheater zwingen, sich zu den kleinen Privattheatern zu rechnen, weil darin sozusagen eine capitis diminutio liege. Trotzdem ist eine solche Klassifikation besser als ein Einheitskontrakt. Die Schauspieler haben sich auch einmal sehr darüber geärgert, als man ihre Agenten als Stellenvermittler behandelte. Die jetzt immer noch stattfindenden Gesindebälle sind ein lebendes Dokument dieses Aergers, wenn man sich auch in weitesten Bühnenkreisen wohl kaum mehr erinnert, welchem Zwecke die Gesindebälle zu dienen bestimmt waren. Erst viel später hat man eingesehen, daß die Subsumierung der Theateragenten unter die Stellenvermittler ihre guten Seiten habe, und hat sich damit einverstanden erklärt.

Dann ist weiterhin zu überlegen: Der neue Vertrag wird ebenso wie der jetzt abgelehnte ein Kompromiß sein müssen. Nahezu jeder Paragraph wird ein Kompromiß sein müssen. Der Direktor ist Unternehmer. Er vertritt mit Recht in erster Linie sein finanzielles Interesse. Es ist ein Unsinn, ihm daraus einen Vorwurf zu machen. Auch vom Standpunkt der Schauspieler. Hängt doch von der ordnungsmäßigen geschäftlichen Disposition des Direktors die Existenz der Schauspieler und vieler andrer Personen ab. Man sollte also auf den Unternehmerstandpunkt der Direktoren nicht schimpfen, sondern ihm volle Berechtigung zuerkennen. Nur sollte man fordern, daß die Verträge dem sozialen und sittlichen Empfinden unsrer Zeit entsprechen. Wenn das der Fall ist, kann man und muß man einen Vertrag, der im übrigen die Vermögensinteressen des Direktors ausdrücklich hervorhebt, ruhig akzeptieren. Und dann, wenn einmal eine Vorlage von der Genossenschaft ausgearbeitet sein wird, verfahre man von seiten der Genossenschaft nicht so, wie es der Bühnenverein diesmal getan hat. Man gebe dem andern Teil lange Zeit zur Prüfung und Erwägung. Man zeige sich alledem zugänglich, was die geschäftserfahrenen Direktoren als conditio sine qua non bezeichnen müssen. Man bitte den Bühnenverein, zwischen unakzeptablen und unter Abänderungen diskutablen Paragraphen zu unterscheiden. Und man verlange vor allem nicht En-bloc-Annahme, wie das vom letzten Vertrage geschehen sein soll. Es muß jahrelang gearbeitet, gesammelt und entschieden werden. Auf beiden Seiten. Und all die jahrelangen Erfahrungen müssen an dem vorgelegten Formular des neuen Vertrages nachgeprüft werden. Zwischen der Unterbreitung des Vertrages durch die Genossenschaft und der Annahme sollen also Jahre

Digitized by Google

liegen, in denen man in der Lage ist, die Erfahrungen, die man im täglichen Leben machte, mit dem neuen Formular und der Regelung, die die Fragen darin gefunden haben, zu vergleichen.

Dann erst wird die Zeit der Einigung gekommen sein. Dann erst kann der Entwurf, der von der Genossenschaft ausgehen soll, vom Direktorenverband angenommen werden. Unsre Zeit, in der man eines schönen Tages einen riesenlangen Vertrag dem andern Vertragskontrahenten zur Prüfung und Entscheidung vorlegte, ist zu diesem privaten Gesetzgebungswerk nicht berufen gewesen. Es gibt heute wenige Punkte, über die die Schauspieler auf der einen und die Direktoren auf der andern Seite wirklich einig sind. Es hat sein Mißliches, unter solchen Verhältnissen allgemein gültige Normen statuieren zu wollen. Den Inhalt der Gesetze und derartiger Verträge macht man nicht. Er muß wachsen. Es wird noch jahrelanger Arbeit der beteiligten Kreise, der ordentlichen Gerichte und vor allem der sehr reformbedürftigen Schiedsgerichte bedürfen, ehe man den Vertrag wird begrüßen können, den man heute der Bühnenwelt einfach aufzuzwingen versucht hat, den Vertrag, an dessen Spitze mit Recht die Worte stehen dürfen: Vereinbart zwischen dem deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Diese kurzen Worte sind viel zu wichtig, als daß sie jedem beliebigen Elaborat an die Spitze gesetzt werden dürften.

* * *

Nachdem der neue Vertrag zu Fall gebracht war, war das Hauptinteresse erschöpft. Die Gruppe von Protestlern hatte durchgesetzt, was man schon seit Jahren in Genossenschafts- und in andern Schauspielerkreisen ersehnte: das alte Präsidium mußte abdanken. Auf die Personenfrage, die sehr eingehend, fast zu eingehend, in der Delegiertenversammlung und auch später in den Zeitungen behandelt wurde, will ich mich hier nicht einlassen. Daß der sehr tüchtige und verdienstliche Pohl gegangen, ist von einem gewissen Standpunkte aus vielleicht nicht einmal zu bedauern. Pateggs Rücktritt jedoch ist ein schwerer Verlust. Die Genossenschaft und vor allem die Pensionsanstalt verdankt diesem Manne unendlich viel. Man wird nicht leicht einen Schauspieler finden, der sich so gründlich und mit solcher Liebe in das sehr schwierige und langweilige Material vertieft, wie es Pategg getan hat. Je schneller die Genossenschaft ihn wiedererlangen wird, desto besser wird es für sie sein.

Was am zweiten und dritten Tage der Delegiertenversammlung die Oppositionspartei an neuen Vorschlägen einbrachte und beriet, ist mannigfaltig und von weittragender Bedeutung. Da wurde es unverkennbar, daß ein ganz neuer Zug durch die etwas müde gewordene Genossenschaft gehen soll. Man plant die Einrichtung einer Rechtsschutzstelle, bei der Klagen und Beschwerden anzubringen sind. Alles, was irgendwie im Bühnenstaate faul ist, soll vor diese Instanz kommen. Alles, was in den Akten der Genossenschaft und deren Kommissionen seit Jahren schlummert, soll vor dieser Instanz zu neuem Leben erweckt werden: es sollen einmal gehörig Schlüsse

Digitized by Google

daraus gezogen werden; es soll den Direktoren nichts ohne weiteres durchgehen. Was rechtlich oder moralisch anfechtbar ist, soll fortan angefochten werden. Man übertreibt wohl nicht, wenn man behauptet, daß diese Institution, wenn sie sachgemäß ausgebaut wird, eine der besten innerhalb der gesamten genossenschaftlichen Tätigkeit sein wird; ein Machtmittel, wie die Genossenschaft kaum über ein zweites zu verfügen hat.

Daß auch auf dieser Delegiertenversammlung wieder das Problem einer genossenschaftlichen Agentur auftauchte, soll kurz erwähnt werden. Ich sage: Problem; denn trotz allem, was geredet wurde, konnte ich mir diesmal ebenso wenig wie in den frühern Jahren irgend eine Vorstellung machen, wie diese genossenschaftliche Agentur in praktische Tätigkeit treten soll. Das Präsidium wird über diesen Antrag beraten und die Beschlußfassung wohl aussetzen. Dringend ist die Frage nicht. Und zu lösen auch nicht.

Schließlich kam ein letzter Antrag Rickelts zur Sprache. Rickelt bemerkte vorher, als ahnte er, was die Skeptiker antworten würden: er komme nicht aus dem Lande Utopien. Sein Vorschlag bezweckt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Genossenschaft den Theaterbetrieb in die Hand nehmen soll. Rickelt meint, zehn Prozent aller Theaterdirektoren gingen zu Grunde, neunzig Prozent kämen hoch und gelangten zum Wohlstand. Das Verhältnis sei genau umgekehrt bei den Schauspielern. Warum sollte die Genossenschaft nicht Männer aufbringen, die an die Spitze von Theatern treten können? Warum sollte sie den Stadttheatern nicht Persönlichkeiten vorschlagen, welche geeigneter seien zur Direktionsführung als viele von denen, die sich melden? Und warum sollte die Genossenschaft die Gewinne, welche von den Direktoren gemacht werden, nicht sich selber zuführen? Mit dem Augenblick, wo die Genossenschaft in den Eigenbetrieb von Theatern einträte, würden alle Kamalitäten, unter denen die Schauspieler zu leiden haben, mit einem Schlage erledigt sein. Die Schauspieler hätten einen dauernden Kontrakt, dauernde Einnahmen für das ganze Jahr. Alles wäre in Ordnung. Der Delegiertenversammlung gefiel das schöne Bild, das Rickelt entwarf, recht gut. Sie überließ den Vorschlag zur weitern Beratung dem Präsidium und Zentralausschuß.

Wir wollen warten, bis einmal diese Erwägungen abgeschlossen sind, und wollen dann hören, wie man ziffermäßig den Vorschlag in die Praxis umzuführen, wie man das Verhältnis zwischen dem genossenschaftlichen Direktor und den Schauspielern, und schließlich zwischen den Schauspielern und der Genossenschaft zu regeln gedenkt. Der genossenschaftliche Betrieb hat sicherlich viele guten Seiten. Ob aber eine genossenschaftlich organisierte Schauspielermehrheit geeignet ist, durch Theaterleiter, die sie selbst anstellt, die womöglich aus ihrer Mitte genommen werden, Theater zu betreiben — und wie da die Kompetenzen abgegrenzt werden sollen, das scheint mir Problem über Problem. Ich glaube nicht recht daran, daß ein solcher genossenschaftlicher Betrieb je zustande kommen wird, und daß er gute Früchte bringen würde. Es ist ein Ideal — aber auch nicht mehr.

Digitized by Google

Der Theaterkuß/ von Theodor Lessing (Schluß)

5.

Den Theaterkuß paragraphieren und in Vorschriften bannen, das heißt also den Sinn der Bühne mißverstehen. Es geht uns auf Proben, im Stücke, im Theater gar nichts an, ob sich Leiber und Lippen von Fräulein Müller und Herrn Meier irgendwann, irgendwo, irgendwie tatsächlich berühren. Dieses Sichberühren und Umarmen aus der Erregung des Spiels heraus ist ganz unvermeidlich und sollte moralisch und ästhetisch schlechtweg Adiaphoron sein. Die entscheidende Frage vom Standpunkt ästhetischer Wertung ist eine andre. Entspricht der gegebene Gestus dem Sinn des Bildes oder zersprengt er den Sinn? Im Augenblick des Spiels küßt und umarmt nicht der Schauspieler als der Herr Soundso ein Fräulein Dieunddie: er küßt als Romeo, Mortimer, Egmont eine Julia, Maria, Clärchen. Schauspieler haben im allgemeinen den Charakter, den der Moment ihnen aufdrängt. Das Leben, ja selbst der Name des realen Herrn Soundso und des Fräulein Dieunddie, ihr persönliches Lieben und Hassen geht uns angesichts der Bühne etwa ebensoviel an, wie auf einer gemalten Hochgebirgslandschaft der Name oder die Meterhöhe der gemalten Schneegipfel! Erst dann, wenn wir das Gefühl erleben: da benutzt ein Herr Derundder die Rolle des Romeo als eine Gelegenheit, einen Vorwand, um ein Fräulein Soundso realiter abzuküssen, haben wir ein Recht, Herrn Derundder mit Bühnenstrafen zu belegen, nicht von Rechtens beleidigter Bürgermoral, sondern von Rechtens beleidigter Kunst . . . Indessen nehmen wir uns in acht! Wir können das erlebte Spiel und gespielte Leben nicht so einfach unterscheiden. Der Herr Soundso lebt im Spielen gar nicht mehr; er starb; er ist vollkommen identisch geworden mit dem küssenden Romeo. Es gibt Maskenfeste, auf denen der bürgerliche Mensch ähnlich liebt und küßt — Redoutenküsse: ein Tag nach Karneval ist man wieder Gräfin X. und Geheimrat Y. Wie radikal aber die Welt des Spiels sich vom Leben der dahinter stehenden Menschen abhebt, dafür mag der folgende hierher gehörige Zug zeugen, den ich gelegentlich erlebte.

An einer Hofbühne, an der das Küssen mit strengen Konventionalstrafen geahndet wurde, hatte der erste Liebhaber sich in den Kopf gesetzt, seine als unnahbar geltende Partnerin zu küssen. So oft er das im Spiele ausführte, wurde er von der Dame beim Intendanten angezeigt und mit Strafen belegt. Er wettete nun mit Kollegen, daß er als Romeo in der großen Szene am Sarge Julias auf der verdunkelten Bühne die Julia nach Herzenslust küssen werde. Die Wette wurde der Dame hinterbracht. Nachdem auf den Proben sie ihren Partner und ihr Partner sie ganz arglos zu machen gesucht hatte, kam der Abend der Aufführung. Julia, im verdunkelten Grabgewölbe, im Sarge liegend, machtlos als Tote dem guten Willen ihres Romeo ausgeliefert, klemmt insgeheim eine Hutnadel zwischen

Digitized by Google

ihre Lippen. Die Szene, die sich entwickelt, war diese: Romeo kommt, weint, deklamiert, wirft sich am Katafalk nieder, stürzt sich über Julia, beugt sich zum Kusse und schnellt plötzlich wie besessen empor. Er greift in sein Gesicht, an seine Brust und taumelt vom Sarge hinweg. Ueber diese Aufführung schrieb ein gewichtiger Kritiker: „Die Szene an Julias Leiche war eine Meisterleistung. Dieses sehnsüchtige Neigen zur Geliebten, dann das plötzliche Erschaudern vor dem Tode, das Erkennen und Verstehen des Geschehenen, die Kälte des Kusses, die ihm Gewißheit bringt, daß der Leib selbst seiner Julia im Tode Schauder und Ekel einflößt und wie ein starker körperlicher Schmerz auf ihn einwirkt — diese Fülle großer Feinheiten lag im Spiele des Herrn X."

Es ist diese Geschichte ein Beispiel für bestimmte Fälle, die der Bühnenkenner immer wieder erlebt. Ein Darsteller wirft im Feuer des Spiels einen Stuhl um, schlägt ein Geschirr in Scherben, läßt die Türen offen, fällt irgendwie aus dem Bilde heraus — das Publikum ist stupifiziert, fühlt einen momentanen Choc, merkt, daß irgend etwas Neues, Nichthierhergehöriges geschehen ist. Das wird für eine Absicht gehalten. Es wird System gesucht, wo Zufall vorliegt; man fühlt sich momentan angeregt und man dankt, indem man der Darstellung irgendeine besondere Feinheit imputiert.

6.

Eine besondere Seite des Kußproblems, die ich hier nur eben erwähnen kann, wird im Laufe der Zeiten von selber dazu führen, das Küssen immer seltener, den grobsinnlichen Kuß unter einander fremden Individuen fast unmöglich zu machen. Die Entwicklungsgeschichte des Theaterkusses untersteht einem Prinzip, das alles Seelenleben des Kulturmenschen umgestaltet: dem Prinzip der Distanz. Mensch und Mensch beginnt erst heute einander objektiv zu werden. Der Tendenz wahlloser Einfühlung, die alle primitiven Kunststufen charakterisiert, widerstrebt heute eine entgegengesetzte Tendenz des künstlichen Abstellens und Sichfernerrückens. Die Distanz schafft ästhetische Reize und Reizgefühle ganz eigener Art. Für die Entwicklung der Geschlechtsliebe insbesondere zeugt das Auftreten jenes Gourmettums, dem nicht das sinnliche Haben- und Besitzergreifenwollen, sondern das objektive Genießen einer Verzauberung wesentlich ist. Das Theater war ursprünglich Kultstätte für Massengefühle. Es steckte tief in Gattungs- und Geschlechtsinstinkten. Es zersprengte die trennende Fessel; es wollte Mensch und Mensch verwischen; zu einem Festrausch, einem Gattungsgeist, einem Dionysiertum. Gegen diese Entwicklung des Theaters kämpfen wir. Ein neues Theater, ein Theater moderner Seele nimmt ganz andre Richtung. Es kann nicht mehr die feinste Seele zu den Gefühlen des gröbsten Nachbarn erniedern. Es will just umgekehrt die Dinge des Lebens zum Spiel machen, Darüberstehen, Objektivität lehren, Mensch und Mensch differenzieren, von einander abrücken, einander zu Problemen, Fraglichkeiten, Merkwürdigkeiten machen, zu isolierten Lebenszentren, von denen jedes recht hat, nur immer anders recht. Für diese Entwicklung wird eine pathologische

Digitized by Google

Erscheinung kennzeichnend, die der Psychiater noch nie so häufig beobachten konnte wie heute: die Berührungsangst. Die brutale gesunde Naivetät der Panmixie, das wahllose Sichhingeben und Sichküssen ist Symptom primitiver Kultur und großer Jugendlichkeit des Gefühls. Auf spätern Stufen lebt ein Pathos der Distanz. In dieser Richtung nähern wir uns der japanischen Seelenkultur. Man scheut vor einander zurück. Aesthetischer Widerwille, Ekel, Berührungsangst greifen um sich, nicht aus verstandsmäßiger hygienischer Erwägung, sondern aus feiner, verletzlicher gewordenem Instinkt. So wird der Kuß erst wahrhaft zum Symbol. Er wird zur Seltenheit und damit zum seelischen Werte. Ein Kind, das in jener Atmosphäre von Affenliebe aufwächst, in jenem leckenden, betulichen Sichbetätscheln und körperlichem Abknutschen, das manche für Zeichen starker Elterngefühle ansprechen, ein solches Kind lernt den Kuß der Mutter verachten. Der Kuß kann nur dort eine Lebensbedeutung gewinnen, wo er Nuancen besitzt, wo er nicht blind, wahllos, zügellos verausgabt wird.

Es gab Zeiten, in denen auf der Bühne gar nicht, es gab andre, in denen fortwährend geküßt wurde. Auf den ersten Schaubühnen, zur Zeit Lessings, wurde weit mehr als auf den heutigen Theatern umarmt, in Gefühlen geschwelgt und geküßt. In bestimmten Gesellschaftskreisen (in Italien, auch in England) küßt alle Welt sich beständig ab. Man könnte sagen, daß die allgemeine Gleichgültigkeit und Harmlosigkeit des Kusses und das strenge Verbot des Kusses ganz dieselbe seelische Wirkung haben: durch beides wird die Entwicklung zur symbolischen Bedeutung gesteigert. Der feierlich, pathetisch und ausdrücklich gegebene Kuß hat in Italien gerade darum eine hohe Würde, weil im allgemeinen nur gedankenlos, leichtsinnig, unbewußt geküßt wird. Der Kuß auf dem altenglischen Theater war darum ein Ereignis, weil im allgemeinen das Küssen für unmoralisch galt. Es gab Völker und Zeiten, die den Kuß sogar dem Ehebruch gleichsetzten, ja, bisweilen mit dem Tode bestraften; im Mittelalter wurde durch bestimmte Gesetze eine Jungfrau, die sich küssen ließ, für defloriert erklärt, konnte der Küssende zu schweren Bußen verurteilt werden.

Wenn wir heute noch nicht eine freie menschliche und kunstheitere Stellung zum Phänomen des Theaterkusses gewonnen haben, wenn wir Vorschriften, Paragraphen, Strafandrohungen über diesen Gegenstand zum besten geben, so liegt es wohl nur daran, weil jene mittelalterliche Moralität, jene christliche Verpönung der Liebe zugunsten der Charitas und des allgemeinen Samaritertums uns allen noch tief im Blute liegt. Und doch ist nicht die Sympathie, das Mitleid, die Kameradschaft, die Humanität das Erste, sondern die Liebe. Man hat im allgemeinen genau so viel Mitleid mit einem Menschen, als man ihn liebt. Wo keine Liebe möglich ist, da ist auch kein Mitleid möglich. Diese seelischen Zustände haben insbesondere Wagner und Schopenhauer schwer verkannt. Die Entwicklung der Liebe zum Mitleid ist ein sehr später, komplizierter Entwicklungsvorgang. Ihm entspricht heute die Entwicklungsgeschichte des Kusses . . .

Digitized by Google

Abrechnungen/ von Alfons Fedor Cohn

Es iſt noch der Bericht über ‚Simone‘ von Brieux und über ‚Das Alibi‘ von Trarieux nachzutragen. Beide Stücke bergen typiſche Hauptmomente von erprobter Wirkſamkeit, die ihnen die nötige Lebensfähigkeit vor der Rampe garantieren. Beide bringen den Ehebruch, wenn auch nur den Ehebruch als Vorwand zu anderm, aus ihm erfolgenden Spektakel. Beide ſammeln den dramatiſchen Zwiſt in das dialektiſch-ſtraffe Netz einer forenſiſchen Unterſuchung und Aburteilung. Und beide ſchließlich ventilieren Probleme (sit venia verbo): Soll der Mann die ungetreue Frau totſchlagen oder ihr verzeihen? Soll das Kind einem ſolchen Manne und Vater verzeihen oder nicht? Mit der unbedenklichen Beantwortung dieſer profunden Fragen iſt das Problem, als für das praktiſche Leben belanglos, abgetan; der mehr oder weniger lüſterne Geiſt hat ſein befriedigendes Spiel gehabt. Die Gerichtsverhandlung, im Grunde die Komödie in der Komödie, häuft zu dieſem ſchier ſiniſtren Gedankenſpiel noch die flimmernd-leuchtende Augenweide; die erregten Sinne ſpeiſen unabläſſig mit und vor allem unvermittelt. Das Theater greift hoch hinaus an den harten Ernſt des wirklichen Lebens, in dem ja an ſich unbedeutende Skandalprozeſſe die ganze Stadt in hellen, wimmelnden Aufruhr bringen und den Anſchein vitaler Kriſen des Geſellſchaftskörpers erwecken können. Wenn auch alles Entſcheidende geheim, Konſpiration einer Bande von Arrivierten bleibt: Kammer und Tribunal müſſen das abgekartete Spiel vor der glotzenden Neugier agieren, und der von Advokaten und vielen andern profeſſionalen Rechtsverdrehern korrumpierte Intellekt findet in der zugeſpitzten, ſprunghaft widerſpruchsvollen und doch notwendig pathetiſch aufflammenden Diskuſſion das volle Genüge, das er bei geſunder Natur in der Konſequenz ſuchen würde. Sonſt hätte er ſchon ſeit Generationen erkannt, daß der ortsübliche Ehebruch eigentlich gar kein taugliches Objekt für den dramatiſchen Kampf abgibt. Der Ehebruch, richtiger in den meiſten Fällen die (gleichzeitige) Polygamie, iſt gar nicht ein ſo gefahrvolles Wagnis, weil zufällig ein Geſetzparagraph im Wege ſteht, vielmehr eine eingebürgerte Norm der geſellſchaftlichen Sitte, die jede Frau ſo unbedenklich, gläubig und hoffnungsvoll erfüllt, wie anderswo der Durchſchnitt die bürgerliche Ehe als ſchönſten Mädchentraum verwirklicht. Dieſe Polygamie, mit dem ſchwachen Reiz geſetzlicher Buße, iſt eine ſelbſtverſtändliche Lebensform des mittäglichen Klimas und ſeiner Raſſe. Ein Gefühl für körperliche Akkurateſſe läßt, wie in allem andern, ſeine Diſziplin klärlich auch hier vermiſſen. Die Erotik dieſes Klimas, die über die körperliche Vereinigung nicht mit dem leiſeſten Gedanken hinausbegehrt, kann nur, wenn ſie einmal zu wachſen drängt, in dieſer feſtumzirkten ſinnlichen Betätigung variieren, ſich nie ins unendliche Umland überſinnlicher Sentimentalität retten. Dieſe zwei Leutchen liegen beieinander und nur dieſe zwei; wenn davon tauſendmal auf der Bühne

Digitized by Google

die Rede gewesen ist, ergötzt es auch nicht mehr den, der sich fürs eigene Leben das beneidenswerte Schicksal der Komödienfiguren ersehnt. Trotzdem bleibt das erotische Wechselspiel auf der Bühne das Hauptthema, bleibt es, wie alles, auch im täglichen Leben, seit hundert Jahren geblieben ist; doch bleibt es das eben nur als Vorwand zu anderm Spektakel.

Bei Brieux als Vorwand zu einem Totschlag und einer Kanarienvogel-Frage. ‚Simone' hat einen guten ersten Akt, der leider mehr verspricht, als die beiden letzten halten. In Abzug stehen hierbei bereits des Ganzen vorstädtische Larmoyantheit und Spital-Melodramatik. Edouard de Sergeac hat seine Frau bei der Untreue ertappt und niedergeknallt, sich selbst aber gleichzeitig nicht zu Tode treffen können. Man mutmaßt Doppelselbstmord des Ehepaars. Die beiden Väter mit Anwalt und Arzt suchen in der ersten Konvelesżenz Sergeacs, den mit der Tat das Gedächtnis verlassen, den Fall zu klären, und klären ihn denn auch. In ihrem Interesse wird der kleinen Simone, der Tochter, alles das vertuscht, was sie fünfzehn Jahre später (nach der ersten Pause) doch einmal erfahren soll: ihr künftiger Schwiegervater, über die Mordtat informiert, zerreißt ihre glückliche Verlobung. Sergeac, um die Gründe befragt, muß gestehen, und Simone — ja was tut sie? Soll sie verzeihen oder soll sie's nicht? Ja, sie verzeiht dem Vater, nachdem ihr die bisher innig verehrte Mama als Luder enthüllt ist, sie verzeiht ihm umsomehr, als die diesjährige Mode in Dramenschlüssen dieses Dessin bevorzugt. Brieux, der weltfremde Philanthrop, wußte davon bis zur öffentlichen Generalprobe nichts; da blieb Simone starr und unerbittlich, erst auf der Première griff weicheres Fühlen bei ihr Platz. Ihre Darstellerin, Fräulein Piérat, gehört mit Recht jenem Sommerensemble der Comédie an, das sich erst in seiner ganzen beängstigenden Einheit zeigen darf, sobald die Sterne auf Raubzug nach Bukarest, Alexandrien, Berlin und andern, bessern skythischen Dörfern gegangen sind. Der Papa war Herr Grand, ein dürftiger Virtuos mit Karikaturwirkung (etwa Henry Irving von einem Variétémimiker gestellt) für jeden, der den gallischen Stelzschritt, im weitesten Sinne, nicht für ein unverfängliches Mittel zu überzeugender Beseelung halten kann.

Um es zu Aehnlichem zu fügen und ins Ganze wieder einzuordnen. Keinen Deut verschlägt es natürlich (so künstlerisch wie) rein praktisch, ob Brieux seine These mit Ja oder mit Nein beantwortet. Es ist so wie so für die Katze. Er, der sich anstellt, die Menschen und ihre Zustände zu bessern und zu bekehren — siehe bereits ‚Die rote Robe' — fing es offenbar zu sehr im kleinen an. Er hätte es schon der Schreckenskammer des Grand Guignol ablernen sollen, er der in seinen Programmheften den eigenen Ruhm so etwa singen darf: „Vor zwanzig Jahren erhoben sich alle Welt, Aerzte, Professoren, Chirurgen, Publizisten einhellig gegen das Vorhandensein nur eines einzigen Chirurgen vom Dienst für sämtliche fünunddreißig Krankenhäuser von Paris und Umgegend; jetzt hat es genügt, daß der G. G. sein Stück ‚Der Chirurg vom Dienst' spielte, um die Reform dieses veralteten,

Digitized by Google

menſchenfeindlichen Reglements in die Wege zu leiten." Brieux hat vergeblich ſeine Autorenüberzeugung von der Generalprobe dem Publikumswunſch von der Premiere geopfert. Aber auch das tut nichts. Mirbeau, ein viel geriſſenerer und darob und ſeiner Sprachkunſt wegen viel ſympathiſcherer Kunde, brachte Jules Claretie lieber vor den Richter, als daß er eine Zeile ſeines ‚Foyer' der Aufführung opferte. Jetzt zeigt Claretie, obwohl zur unverkümmerten Aufführung des Textes erbarmungslos verdonnert, das Stück mit impoſanten Strichen und der Amputation eines ganzen Aktes. Alles war Bluff; die Auguren hatten derweile im verhangenen Stübchen beſſer ausgeknobelt. Henri Bataille überſetzte den Fauſt — von Goethe übrigens, deſſen obſkurer Name im Verlauf der ganzen Kontroverſen nicht ans Licht durfte — für die Sarah, die den Mephiſto machen wollte. Bataille ſtrich volle tauſend Verſe des Originals, und immer noch blieb, verflucht noch 'mal, Fauſt die Hauptrolle, obwohl die Sarah den Mephiſto machen wollte. Bataille, der auf Beſtellung gearbeitet, bekam trotzdem das unbrauchbare Manuſkript an den Kopf und klagt. Wie's enden wird, weiß man: er wird den Fauſt in einen Sarahſchen Mephiſto überſetzen. Dieſelbe Dame Bernhardt probte einmal Wildes Salome. Wilde kam damals nach Paris, aus dem Zuchthauſe, zum Sterben ruiniert. In den Bars wies man ihm die Tür, weil die engliſchen Reiſenden ſonſt mit Boykott drohten. Die Dame Bernhardt tat wie die Budiker, ließ unentgeltlich vor dem Verſemten zwei Tränen perlen und ſargte die Salome ein. Iſt es heute noch etwas andres als eine einzige große Fremdenherberge, das liebe Städtchen? Mit einer wimmelnden Schar von Domeſtiken, ſtatt der Menſchen (mit ihren Rechten von 1789), und ſogar recht unbrauchbaren, altmodiſchen Domeſtiken, die, wie das ganze Haus im Neueſten ſelbſt, noch aus dem achtzehnten Jahrhundert ſtammen und den ſchlecht behandelten Fremden nicht einmal das Wertvollſte abzunehmen verſtehen. Das verdienſtliche kleine Théâtre des Arts gab die ‚Candida' von B. Shaw. Sei er, wer er ſei, der Ire. Hier vor ſeinem Stück entſtand ſtatt aller eine einzige Reflexion, einſtimmig, ohne weiteres Hin und Her: Ein Ehemann, der als Experimentator den erklärten und vielleicht erhörten Anbeter ſeiner Frau noch einen Augenblick im Hauſe duldet und nicht ſofort kopfüber hinausbefördert, iſt etwas ſo haarſträubend Unbegreifliches, daß wir uns auf nichts, aber auch gar nichts weiter in dem Stücke einlaſſen können. Einfach rotes Tuch, Schluß, Adieu. Knallend fällt die Tür ins Schloß. Paris liegt immer noch nicht in Europa, ſondern in Paris. In ſeinen eigenen Ruinen, wird man in Bälde ſagen müſſen und doppelt klagen, daß alles das auch nur allzugut unſern weltpolitiſchen Desperados in den unſaubern Kram paſſen muß.

Doch das Theater für ſich. Doch Antoine allein. Aus den Stichproben einer Saiſon bleibt ſeine Regiekunſt der einzig ſichere Gewinſt. In der Textwahl, beſonders der deutſchen — wenn das auch kein entſcheidendes Kriterium wäre — iſt er derſelbe Kanake wie ſeine Kollegen. Er ſpielt

Digitized by Google

‚Alt-Heidelberg', das feine. ‚Die Haubenlerche', es ist kein Druckfehler. ‚Stein unter Steinen', das Allerfeinste. Unser schmollender Börsenliebling, hier wird er noch voll gewürdigt, er ist Geist von ihrem Geist, er trägt alte Schulden ab. Dann natürlich noch hundertmal lieber so einen Trarieux mit seinem ‚Alibi', dem sich, ganz anders als dem Sudermann, eine durchaus appetitliche Aufmachung anrühmen läßt. Selbst die kniffliche Einfädelung der Fabel besteht nicht auf Kosten einer alltäglichen Glaubwürdigkeit. Aus einer kleinen Garnison. Ein Artilleriehauptmann ist im Walde erschossen aufgefunden worden. Sein Freund und Kamerad, Hauptmann Laroche, vom Obersten mit der Untersuchung betraut, verdächtigt aus sachlichen Anzeichen den Leutnant d'Aiguevive, des Obersten präsumtiven Schwiegersohn. Oberst und Leutnant sind vom Adel und gute Katholiken, der Hauptmann Laroche bürgerlich, strenger Protestant, dazu Gatte einer ehemaligen Tingeltangel-Sängerin. Der Leutnant könnte sich mit einem Schlage vom Verdacht reinigen, wenn er damit nicht gleichzeitig Frau Laroche als Gefährtin einer schwülen Stunde preisgeben, seine künftige Ehe mit der Obersstentochter gefährden müßte. Er schweigt. Die Untersuchung geht beharrlich ihren Gang. Die aufgescheuchte Madeleine Laroche zeigt sich so unvorsichtig stark daran interessiert, daß ihre Untreue dem Manne zu schwanen beginnt, als man den wirklichen Mörder in einem vertierten Deserteur gefangen einbringt. Alles klärt und redressiert sich (mit Hülfe eines dritten, schier innerlich redenden Aktes) bis zu dem Punkte selbst, daß Laroche im Dienst bleibt und der ungetreuen Gattin verzeiht: die Mode der Saison. Die reinste Bewunderung weckte wieder Antoines souveräner Drill, den man bis in die letzten Rollen empfand. Am wenigsten hatte er vielleicht, und das zum Kummer, auf die einzige Darstellerin von Ruf, auf Jane Hading als Madeleine, zu wirken vermocht. Außer einer schönen, gedämpften Tränenseligkeit, die sie besaß und von der Angst und Selbstvergessenheit bis zur tiefen Reue variierte, ließ die mondäne Modedame, all zu standesgemäß doch, ihre ganze unsichere Vergangenheit vermissen und damit die Motivierung ihrer leichtfertigen Tat wie ihrer unbedachten Rettungsversuche. Dagegen standen die Militärfiguren alle voll gegossen und scharf beleuchtet in der hellen Atmosphäre einer alltäglich tragischen Banalität. Desjardins vor allen als Laroche, ein starrer Fanatiker des mathematischen Kalküls, die korrekte, scharfe Disziplin und das verbohrte Fiatjustitia in Fleisch und Blut, unerbittlicher noch im schwächenden Bewußtsein all seiner Standesnachteile. Calmettes, der Oberst, polternd, soweit dies die gallische Ritterlichkeit erlaubt, und doch das Herz auf dem rechten Fleck; eine Spur von Theaterkonvention darin vielleicht. Mosniers, ein in der Schreibstube fettpolierter Sergeant, mit annäherend zivilen Regungen und Allüren. Bis wieder auf so eine Statistenfigure, wo die Gendarmen mit dem Deserteur und Mörder hereinpoltern, abgepreßt, vom Handgemenge bleich und außer Atem, den dicken frischen Dreck von draußen an Stiefeln und Mänteln, und mit angeklebtem Blut in der halbtoten Visage der Gefangene . . .

Digitized by Google

Rundschau

Girardis Weigelt

Er iſt, mit Sauers Michael Kramer und Elſe Lehmanns Frau Aloing, bis jetzt die größte ſchauſpieleriſche Sehenswürdigkeit des Winters. Zuerſt müſſen ein paar Hinderniſſe genommen werden. ‚Mein Leopold' iſt mordsblöd geworden, wenn es das nicht immer war. Soweit dieſes Volksſtück norddeutſches Weſen ſpiegeln ſoll, läßt Girardi es im Stich, da er unbedenklich wienert. Er fällt auch damit aus einem berliniſchen Enſemble von ziemlich einheitlicher Minderwertigkeit und raubt der L'Arrongeſchen Geſamtleiſtung den letzten Reſt von Beglaubigung, um ſie ganz und ausſchließlich ſeiner Einzelleiſtung zuzuführen. Man ſieht alſo und man ſehe nur ihn. Selbſt wo er ſich noch iſoliert, blutsfremd und von den Schatten lokaler Charakterkomiker, wie Helmerding, Thomas und Engels, bedroht fühlt, beweiſt er ſeine Künſtlerſchaft durch den entſchloſſenen Verzicht auf alle billigen Wirkungen, die aus dem Parvenutum des Schuſters zu holen ſind. Er ſagt ſich, daß der Affenvater im Glanz nicht unſympathiſch werden darf, wenn er im Unglück liebenswert ſein will. Sein Weigelt iſt heillos verblendet, aber nie roh. Seine Hartherzigkeiten haben einen verſöhnenden Schimmer von Borniertheit in wörtlicher Bedeutung, der nur von innen her nachdrücklichſt zu leuchten braucht, um einen ungezwungenen Uebergang zum zweiten Teil zu bilden. Das iſt nicht die effektvollſte Auffaſſung der Rolle, und jeder Provinzhumoriſt, der ſich in der erſten Hälfte gar nicht um die künftige Entwicklung der Geſtalt kümmert, wird auch von einem hauptſtädtiſchen Publikum dankbarer belacht werden als Girardi. Aber es iſt die menſchlichſte Auffaſſung, und ſowie der Vorhang zum fünften Male aufgeht, beginnt dieſe Enthaltſamkeit reichſten Lohn zu tragen. L'Arronge wird Raimund; die grobe Handwerkerarbeit eine Dichtung; Girardi ihr ſchöpferiſcher Interpret. Nach den beiden Schlußbildern wird ihm niemand mehr das Recht beſtreiten, den Anfang fallen zu laſſen. Was er hier macht, wäre zu ſchade, die üblichen Spaſſeteln abzulöſen, und würden ſie ſelbſt durch Genialität verfeinert und erhöht. Girardi macht, ſelbſtverſtändlich, garnichts. Er hat nur weißes Haar, ein zerrunzeltes Geſicht, müde Augen, einen vergrämten Mund, abgezehrte Hände und einen Ton in der Kehle, der es dem Hörer erſchwert, die Tränen zurückzuhalten. Dieſer Ton könnte kaum eine ſolche Macht üben, wenn er vor ein kritiſches Gericht zu ſtellen wäre. Es beſagt zu wenig, daß er voller Bewegtheit und dabei zu unendlicher Milde ſublimiert iſt. Der Schmerz einer tiefen Enttäuſchung ſchwingt darin und das ganze Glück einer unerſchütterlichen Liebe, der noch ſo tiefe Enttäuſchungen eben nur Schmerz, aber kein Ende zu bereiten vermögen. Es iſt, in dem Rhythmus ſeiner Vibrationen und der zwingenden Kraft ſeines Anlaſſes, gleichſam ein lyriſcher Ton, und man müßte ihm als Lyriker, nicht als Kritiker nahezukommen ſuchen.

S. J.

Digitized by Google

Von der münchner Hofoper

Die erste Hälfte der Saison ist nun schon vergangen, aber von neuen Taten ist wenig zu spüren. Es scheint, als ob unser königliches Institut allmählich in der Gewohnheit träges Geleise gerate, als ob der frische Wagemut, den man von der Aera Mottl schon deshalb erwarten durfte, weil dieser prächtige Künstler in jahrzehntelanger Arbeit der kleinern, in ihren künstlerischen Mitteln beschränktern karlsruher Bühne eine ganz besondere Ausnahmestellung zu erringen gewußt hatte, einer gewissen selbstgenügsamen Behaglichkeit gewichen sei. Das ist um so merkwürdiger, als doch neuerdings für Mottl ein von der Intendanz fast unabhängiger Wirkungskreis geschaffen wurde. So lange Mottl nur Generalmusikdirektor war, konnten — obwohl der Intendant von Speidel es ihm gegenüber wohl kaum am guten Willen fehlen ließ — immerhin bureaukratische Schwierigkeiten gemacht werden; mit dem Augenblick aber, wo man Mottl zum Hofoperndirektor nicht nur dem Titel, sondern auch den Machtbefugnissen nach ernannt hatte, durfte man hoffen, nunmehr eine Reorganisation des Instituts nach allen Richtungen hin zu erleben. Aber nichts von alledem kam. Mottl, der vielbeschäftigte, überbeschäftigte, zeichnet auch weiterhin verantwortlich für die Akademie der Tonkunst, ein Institut, das noch viel reformbedürftiger als die Hofoper ist, und diese Zersplitterung an zwei Instituten, von denen schon eines die Kräfte eines arbeitsamen Mannes vollauf beschäftigen müßte, beginnt sich nach beiden Richtungen hin deutlich fühlbar zu machen. Hatte Mottl früher mehr dirigiert, als seine sämtlichen Kollegen und Untergebenen zusammengenommen, so zeigt sich neuerdings ein auffälliges Zurücktreten des Hofoperndirektors. Er hat bisher, abgesehen von den üblichen Wagner-, Mozart- und Beethovendirektionen nur die beiden Neueinstudierungen(Aubers ‚Schwarzer Domino' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' von Goetz) geleitet — voilà tout. Die Einstudierung und Direktion der beiden einzigen ‚Novitäten' (lucus a non lucendo) der Saison — der schon im vorigen Spieljahr einstudiert gewesenen, im letzten Augenblick vom Repertoir abgesetzten, dann nach den Sommermonaten wieder einstudierten und endlich glücklich ans Rampenlicht gelangten Oper ‚Pelleas und Melisande' von Debussy und der schon vierzehn Jahre alten, nicht gerade notwendigen ‚Donna Diana' von Reznicek — überließ Mottl beide dem jahrelang auffallend zurückgesetzten Hofkapellmeister Röhr, dem erst im letzten Festspielsommer die Pforten des Prinzregententheaters sich wieder geöffnet hatten, während Hofkapellmeister Fischer weiter seine königlich bayrische Ruhe genießt. Mit den Novitäten der Hofbühne ists überhaupt eine eigentümliche Sache. Nach welchem Gesichtspunkt ihre Auswahl bestimmt wurde — wer weiß es? Nur eine wirklich interessante Erstaufführung steht in Aussicht: ‚Prinzeß Brambilla' des jungen, am hiesigen Hoftheater wirkenden Walter Braunfels, dessen außerordentliche dramatische Begabung mir außer Zweifel zu stehen scheint.

Auch die Personalverhältnisse des Musentempels sind merkwürdig genug. Auf sie hat die letzte Affaire Mottl-Knote, die die Leser kennen, ein seltsames Streiflicht geworfen. Das Resultat der ganzen unerquicklichen Sache war bekanntlich, daß Knotes Engagementsvertrag gelöst und dafür

Digitized by Google

ein Gastspielvertrag gesetzt wurde, so daß man hoffen darf, die langjährige Primo-Uomo-Wirtschaft dieses Tenors werde endlich gesunderen Zuständen weichen. Hoffen wir einmal, als unverbesserliche Optimisten! Die Urlaubszustände der Hofoper sind überhaupt nachgerade zum Skandal geworden. Wie ist eine ernste, stetige künstlerische Arbeit möglich, wenn die Mitglieder fortgesetzt während der Saison monatelang auf Reisen sind? Kaum ist eine Novität glücklich heraus, da geht Herr X., Frau Y. oder Fräulein Z. — nomina sunt odiosa, doch ‚cosi fan tutte' (e tutti!) — am nächsten Tag übers große Wasser oder auch nur übers kleine, den Kanal, und — aus ists mit der Herrlichkeit. Der Münchner tröstet sich dann beim Maßkrug mit dem erhebenden Bewußtsein, daß Herr X., Frau Y. und Fräulein Z. bei uns ‚engagiert' sind (‚unser' X., ‚unsre' Y., ‚unsre' Z.), und, wenn die Fremden im Sommer kommen und zwanzig Mark bezahlen, dann sind die Herrschaften ja wieder am Platze! Im Ernst: diese Wagnerfestspiele, auf die der Hoftheaterbetrieb ganz einseitig zugeschnitten wird, sind der Ruin der münchner Wintersaison, für die alles, was von der Tafel jenes Festmahles abfällt, noch gerade gut genug erscheint. Quousque tandem? fragen die Leute, die nicht auf irgend eine Parteiparole einseitig eingeschworen sind. Zeit ists, daß die jetzt kräftig einsetzenden Bestrebungen zur Schaffung einer Volksoper, die vielleicht durch die Bereitung einer gesunden Konkurrenz die königliche Oper zur Selbstbesinnung mahnt, die gegenwärtige Stagnation etwas in Fluß bringen. Geschieht nichts, dann werden Dresden und Wien Münchens Wettbewerb nicht mehr zu fürchten haben. Aber spricht man hier so etwas offen aus, so gilt man als verfluchter Ketzer, denn in der Selbstbeweihräucherung hat München wirklich gegenwärtig keine Konkurrenz! Edgar Istel

Lenaus ‚Faust'

Die Aufführung am Stadttheater von Bern, an sich eine literarische Tat, beweist nichts, kann nichts beweisen — sie war ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Nichtsdestoweniger ein achtenswerter Versuch. Lenaus ‚Faust' ist freilich der Bühne nicht gewonnen worden, konnte ihr nicht gewonnen worden, weil man an dieses große Bekenntnis eines sich zermarternden Geistes nicht mit der stillen, schweigenden Ehrfurcht des Jüngers herangetreten ist. In der Bearbeitung von Ferdinand Max Kurth, der zugleich Darsteller der Titelrolle war, ist das Gedicht für die Bühne nicht zu retten. Es genügt nicht, ein so schwieriges Werk um ein gutes Drittel zu kürzen und einige Szenen umzustellen. Ist es schon unmöglich, eine zusammenhängende Handlung aus dem Gedicht herauszuschälen, so muß uns doch der große, seelische Kampf Faustens, das Ringen Mephistos um die Seele seines Opfers deutlich werden. Mit der Verschreibung der Seele Fausts hat ja der Teufel sein Spiel nicht gewonnen: noch muß er Faustens Zusammenhang mit der Natur lösen, nachdem er ihm Gott entrissen. Diese Loslösung beginnt sich in dem Augenblick zu vollziehen, da Faust das Mädchen in der Schenkenszene verführt und dann in der Schmiede im Elend verläßt; sie wird vollendet durch die Ermordung des Herzogs. Im wundervollen ‚Abendgang' offenbart sich dann die Toteinsamkeit Fausts, von dem sich nun auch die Natur abwendet. Unbegreiflicherweise beraubt sich die Bearbeitung des höchst dramatischen Auftrittes,

Digitized by Google

da Fauſt die von ihm Verführte mit ihrem Kinde im Stich läßt, obgleich gerade durch die Brutalität dieſes Vorganges die Wandlung in Fauſtens Charakter allein erſichtlich wird. Auch durfte dieſe wichtigſte Frau des Gedichtes, durch die wir allein erfahren, daß Fauſt jetzt das Weib kennen gelernt hat, nicht fehlen. So leidet die Bearbeitung an dem großen Fehler, daß die Pſyche des Ringens um die Wahrheit in ihrer Entwicklung vollkommen unklar bleibt.

Die Untauglichkeit der Mittel zeigte ſich nicht zum wenigſten in den Bühnenbildern, die im Opernhaften ſtecken blieben. Man ſage nicht, daß eine Provinzbühne den Anforderungen des Gedichtes eben nicht genügen kann. Gerade mit weiteſtgehender Vereinfachung und damit verbundener Stiliſierung wäre die höchſt Wirkung zu erreichen geweſen. Proteſtierte doch ſogar das Publikum merklich gegen die Lilabeleuchtung, in der ſich Fauſt während der Todesſzene befand. Wie es auch geradezu Gelächter hervorrief, daß nach Fauſts Tod die Landſchaft mit wildem Dampf überzogen wurde (natürlich donnerte es gräßlich) die Bühne ſich verdunkelte, und es ſchließlich dann wieder hell wurde, — Fauſt war fort, der Teufel hatte ihn geholt. Das einzige Vernünftige war bei dieſer Szene der Flugapparat, der — nicht funktionierte. Weniger wäre in der Ausſtattung erheblich mehr geweſen.

Kurth als Fauſt hatte einige große Momente. Im allgemeinen ſchadete er ſich ſelbſt durch allzuviele und unnötige Steigerungen. Kauers Mephiſto war konventionell, ein Unteroffizier, nicht ein Fürſt der Finſternis. Er war von Anfang bis zu Ende Teufel, während doch das Höllenfeuer nur hin und wieder in ſeinem Mienenſpiel aufzucken darf. Es war wie mit dem Dampf und den Scheinwerfern — weniger ... Trotz allen Mängeln ging doch von der Darſtellung, beſonders im zweiten Akt, eine gewiſſe Wirkung aus. Ob freilich die Bearbeitung mehr Erfolg haben wird, als die Grammings aus dem Jahre 1869, will ich dahingeſtellt ſein laſſen. Bei der Premiere glänzte jedenfalls das berner Publikum durch Abweſenheit. In Bern reißt man jetzt koſtbare Baudenkmäler nieder, verſieht noch vorhandene mit großen Geſchäftsplakaten und ignoriert literariſche Ereigniſſe am Stadttheater, dafür wird man an jeder Ecke angefallen: Kaufen Sie ein Theaterlos? Umſomehr muß man der neuen Direktion des Theaters dankbar ſein, die den Mut zur Literatur hat. **Felix Pinus**

Therſites

Seit Kleiſts ‚Penthesilea‘ iſt der ſtrahlende Achilles der Held ſo manches Oberlehrerdramas vom Streit vor Ilion geweſen. Das Winckelmannſche Dogma von der edlen Einfalt und ſtillen Größe der Antike pflegte darin Triumphe zu feiern. Inzwiſchen aber hat eine anders gerichtete und anders begründete Betrachtung des Altertums dies Dogma als einen Irrtum erwieſen, und insbeſondere Jakob Burckhardt hat ‚das Glückloſe des Helleniſchen‘ aufgezeigt. Seit ihm und ſeit Herman Grimms Unterſuchung der Ilias haben wir die Tragik des Achill erkannt, den Schmerzenszug ſeiner Todesahnung, und betrachten Homers Werk mit andern Blicken. So auch Stefan Zweig, der in einem dreiaktigen Trauerſpiel ‚Therſites‘ den herrlichen Helden Achill ringen läßt mit der trübſten Geſtalt, die Homer geſchaffen hat: mit dem häßlichen, hinkenden, ſchielenden, buckligen, keifenden Läſterer Therſites. Bei Homer iſt er nur eine flüchtig auftauchende Kontraſtfigur. Bei

Digitized by Google

Shakespeare war er nur der Prügelknabe der Helden, an deren Ueberlegenheit er sich durch wüstes Schimpfen rächt. Zweig hat den Versuch gewagt, die Tragödie der Häßlichkeit des Leibes, in dem eine liebe- und glücksbungernde Seele lebt, am Geschick des Thersites aufzudecken. Von allen zurückgestoßen, auch von dem zürnenden Achill, dem er seine Liebe entgegenbringen möchte, nährt er abgründigen Haß gegen diesen. Teleia, eine gefangene Amazonenfürstin, ist von Achill, den ganz der Gedanke an sein Todeslos und die furchtbare erzwungene Tatenlosigkeit verzehrt, verschmäht und schließlich dem Patroklos als Lohn versprochen worden, wenn er siegreich zurückkehrt. Sie aber will sich lieber dem Häßlichsten hingeben, dem Thersites, der denn auch einen Strahl ersehnter Weibeshuld genießt, bis sie schaudernd vor ihm zurückfährt. Doch dem rückkehrenden Achill lügt sie die vollzogene Schande mit Thersites vor, so daß er sie voll Wut und Abscheu erschlägt. Von Thersites selbst erfährt er die Wahrheit und, während er in Reue rast, zugleich die Kunde vom Fall des Patroklos. Da macht er auch den Thersites nieder und wendet sich zum Kampf mit Hektor. Glücklos sind alle, die hier mit dem Leben ringen, der leuchtende, todgeweihte Heros wie der ausgestoßene Faun, dem der Tod willkommene Erlösung einer Seele voller Lebensglut und tiefster Schmerzen ist. Eine modern anmutende und doch vielleicht antike Problematik hat der Dichter in diese Tragödie des Häßlichen hineingetragen, nur daß oftmals der Ausdruck der Gedanken, zumal im Munde der Teleia, sich zu sehr dem Jargon der philosophischen Dramatik unsrer Tage nähert. An die Möglichkeit des seelischen Konflikts wird der schwer glauben, der an Winckelmanns Dogma festhält. Indessen philosophieren auch Homers Helden überraschend viel über ihr Lebensschicksal, und ein tiefer Pessimismus wiegt vor. Dichterisch ist bei Zweig vieles zu episch ausgekostet, anderseits wieder zuviel gegeben und konzentriert, so im zweiten Akt mit veralteten Mitteln der Kampf um Ilion hinter der Szene. Der dritte Akt steht vielleicht am höchsten durch den klärenden Einblick in das trugvoll verworrene und schmerzlich zerrissene Seelenleben des Thersites. Die dichterische Sprache erhebt sich wenig über das gewohnte Maß jambischen Glanzes; eher fallen einige Trivialitäten auf. Das ernste, gedankenvolle Werk wurde am dresdner Hoftheater in einem Stile dargestellt, der sich durch Leidenschaftlichkeit weit von stiller Größe entfernte, im gegebenen Falle aber richtig war. Paul Wiecke spielte den häßlichen Thersites mit entsagungsvoller Hingabe und ergreifender Charakteristik.

Felix Zimmermann

Ein deutsches Weihnachtsspiel

Die Himmel öffneten sich und die Heerscharen der Engel sangen Ave Maria und Hosiannah. Im Stalle aber zu Bethlehem lag das Jesuskindlein und über ihm leuchtete das Licht des Himmels. Und Maria bangte und betete um den Gottessohn, und Josef umsorgte ihn. Und es kamen die Hirten von der Heide und die Könige aus dem Morgenlande. Da aber nun der Judenkönig Herodes das Kindlein aus Davids Stamm töten lassen wollte, ward sein schwarzer Plan zunichte. Und wieder öffneten sich die Himmel, und die Heerscharen der Engel sangen Hosiannah. Die Hirten und Bauern und Könige aber beteten an . . . .

So weiß man es — man weiß

Digitized by Google

ſchon nicht mehr, woher — und ſo hat es Otto Falckenberg ‚nach alten Weihnachtsſpielen und -liedern eingerichtet und ergänzt‘ zu einem ‚Deutſchen Weihnachtsſpiel‘, und Bernhard Stavenhagen fand Töne dazu, ſchlicht und rein und voll heimlicher Ahnungen. Um die weiße Gottesblume des Kinderglaubens, des Glaubens an das Kindlein rankte ſich ſüddeutſche Biederkeit im Anbeten und ſüddeutſche Derbheit im Anſpotten. Die Hirten und Bauern redeten die Sprache Südbayerns, Herodes aber war ein blutgieriger Shylock aus dem Herrnfeldtheater.

So zogs im mannheimer Hof- und Nationaltheater an uns vorüber. Tannengrün mit flitternden Bändern umgrünte die geiſtlich Komedi. Ohne daß ein protziger Vorhang fiel, waren wir bald im Schlafgemach der Jungfrau Maria, bald auf der Heide, bald auf dem Wege nach Bethlehem, bald vor Herodis Haus, bald im Stalle, wo das Kindlein lag, und bald im Himmel. Ein dunkelgrüner Vorhang: Heide, Königspalaſt, Wirtshaus; ein blauer, durch den manchmal Sterne ſchienen, teilte ſich, und wir ſahen in Meere ſanftſtrömenden Lichtes, in den Himmel. Vorne die Menſchen, in der Mitte die Engel, die zu ihnen ſprachen, und dahinter, hoch anſteigend, die Heerſcharen im Himmel.

Ganz ‚unglaubwürdig‘ war das alles — und wir glaubten es doch. Denn es war ſchön. Wir ſogen uns feſt an dieſen blühenden Bildern von Worten und Farben, und wurden — über eine Stunde hin — fromm und froh und gläubig . . . . Religion, ſagte der junge Hebbel einmal, ſei erweiterte Freundſchaft. Uns aber wurde Freundſchaft überhaupt, Freundſchaft mit dem Kindlein da oben, zu den guten Menſchen und Engeln, zur Religion. Gottvater war gar nicht da, nicht auf Erden und nicht im Himmel. Nur Kindlein und Menſchen und Engel und gute Könige. Lauter Freunde! Drum wurden wir gläubig und fühlten, wir, große und kleine Kinder, neue oder erneute Schauer des Glaubens. . . . Das werden wir uns merken und künftighin vor der dummen Lebkuchenpoeſie und vor bäßlichen Marzipanbildern andrer Weihnachtsſtücke verächtlich die Zunge herausſtrecken und davonlaufen!

Hermann Sinsheimer

Cave canem!

Eine Warnung ergeht an Deutſchlands Dramatiker; eine zehn Seiten lange eindringliche Beſchwörung in der letzten Nummer der ‚Zukunft‘. Warner iſt Herbert Eulenberg, und gewarnt wird vor Friedrich Hebbel, dem Verführer der Kritik, dem Verderber der Produktion. „Hütet Euch vor Hebbel!“ Es alliteriert und klingt verdienſtlich und gut. Cave canem! — —

Es iſt eine außerordentlich dichte Miſchung von kindiſch Verkehrtem und kindlich Richtigem, die Eulenberg hier in temperamentvollen Warnungsſchreien produziert, und es lohnt ſich nicht, hier zehn Seiten daranzuwenden, um dieſe Elemente ‚zur Steuer der Wahrheit‘ wieder zu entmiſchen. Aber der Kern der Eulenbergſchen Strafrede muß doch ſeinen Widerſpruch finden. Der eigentlichſte Zorn des Warners gilt nämlich den böſen hebbelvergifteten Kritikern, die Hebbels Theorie vom Drama halten „als ein Rezept, das einfach befolgt werden muß, um ein gutes Drama zuſtande zu bringen“ und die „mit dieſer toten Krücke alles, was lebendig einherſchreitet, zuſammenſchlagen“. Wie ſonderbar ſich doch im Kopf eines Menſchen, der von denkeriſcher Leidenſchaft erquicklich frei blieb, die

Digitized by Google

Arbeit eines Denkers von ernstem Beruf spiegelt! Lassen Sie sich verraten, Herr Poet, daß für uns Kritisieren etwas mehr bedeutet als den billigen Spaß, andrer Leuts Sachen gut oder schlecht zu beißen; lassen Sie sich sagen, daß uns Kritik eine Sache des Bluts, eine Lebensangelegenheit, ein Stückchen Weltbezwingung ist — nicht anders als das Dichten dem Poeten. Und daß wir deshalb nicht vor ein Dichtwerk treten, um nachzusehen, ob es in eine bestimmte theoretische Formel hineinpaßt; daß wir lesen und schauen, wie alle fühlenden Menschen, um eines Gefühls, eines Erlebnisses willen, und daß wir erst dann, als kritisch Veranlagte, unser Erlebnis zu deuten und zu gestalten, es in denkerischen Formen zugänglich zu machen suchen. Und dann erweist sich allerdings, daß jene Begriffe von dramatischer Kunst, die Friedrich Hebbel geprägt hat, am häufigsten geeignet sind, unsern Gefühlen begriffssprachliche Klärung zu geben — einfach weil seine Dramaturgie aus einem uns blutnähern Erleben geschaffen ist als jede andre, weil sie schon auf der Erfahrung basiert, die unser ganzes modernes Leben beherrscht: auf der bewußten Höchstwertung des Individuums und der gleichzeitigen Erkenntnis seiner tiefen Problematik im Weltganzen. Deshalb wird es uns am leichtesten, den Grund unsrer Ergriffenheit oder Enttäuschung, unsers Erhoben- oder Abgestoßenseins mit Hebbelschen Worten zu sagen. Niemals aber ist der Grund unsrer Freude oder unsers Widerwillens an einem Kunstwerk die Leichtigkeit, mit der es sich in Hebbelsche Begriffe spannen läßt oder nicht! Eulenberg kann versichert sein, daß die wirklich berufenen Kritiker jederzeit die ‚undramatischen' Dramatiker abgelehnt haben und ablehnen werden, aus keinem andern Grunde, als weil der Mißbrauch der vom innersten dialogischen Sprachkern aus zweipolaren Form des Dramas zu monologisch-musikhafter Ekstase jedes reine Gefühl als unorganisch beleidigen muß. Ganz sekundär ist es, ob die Kritiker — je nach der Art ihres Kulturbewußtseins — diesem Gefühl mit den Formeln Aristotelischer, Schillerscher oder Hebbelscher Dramaturgie Ausdruck zu schaffen suchen. Nicht Hebbels Worte bestimmen die Wahl unsers Gefühls: unser Gefühl läßt uns Hebbelsche Worte wählen. Eulenberg sagt, Hebbel habe seine Theorie pro domo geschaffen; das kann man mit Wahrheit von jeder großen, leidenschaftlichen Persönlichkeit sagen. Nur daß Hebbels Haus groß war, so groß fast wie unsre Welt.

Auch Eulenberg spricht ja in seiner leidenschaftlichen Bekämpfung dramatischer Dialektik, in seiner Verachtung der logischen Elemente des Sprachkunstwerks, in seiner Ablehnung des Motivierens nicht undeutlich pro domo. Nur scheint mir sein Haus ein enges und baufälliges Gemach im Schlosse unsrer Zeit zu sein. Denn unsre Zeit hat nichts so tief erfahren wie das Ineinanderringen von Naturgesetz und Individualitätsrausch, sie entwendet sich dem Rasen des wildgebäumten Ich wie dem starren Schematismus des Verstandes, und eben deshalb will sie wieder mit erneuter Leidenschaft das Drama. Das Drama, das in der Motivierung von elementaren Gegensätzlichkeiten lebt. (Man darf freilich nicht hoffen, dies einem Eulenbergbegreiflich zu machen, der es fertig bringt, die Todesangstszene des ‚Prinzen von Homburg', diesen Schwerpunkt in Kleists gleichgewichtigster dramatischer Komposition als Beispiel von ‚Charakterzufälligkeit' (!!) anzuführen.) Daß für den Dichter Hebbel das in

Digitized by Google

seiner Neuheit ihm übermächtige allzuwache Wissen um diese Zusammenhänge eine Gefahr und ein Schaden war, das haben wir, seine Verehrer und Schüler (kein Eulenberg brauchts uns zu künden!) stets gewußt und betont ausgesprochen. Wir haben in einer Ueberspannung dieses Bewußtseins, in seinem Hineinragen ins Leben der Gestalten selbst auch für jeden Schaffenden eine Gefahr gesehen und verkündet, haben also nie Hebbels Theorie für ein „Rezept, gute Dramen zu Stande zu bringen" gehalten. Wir haben nämlich niemals diese Theorie (so wenig wie überhaupt irgend eine Theorie!) als Mittel, Kunstwerke anzufertigen, aufgefaßt; vielmehr haben wir sie stets nur als ein Mittel, die Wirkung fertiger Kunstwerke geistig darzustellen, geschätzt.

Ganz gewiß kann Hebbel für Talente, bei denen die Einsicht stärker ist als die Anschauung, eine Gefahr sein. Aber für Eulenberg und die meisten seiner Mitschaffenden scheint er mir viel mehr als ein segensreicher Erzieher zu wachem Welt- und Kunstbewußtsein in Betracht zu kommen. Denn diesen Talenten fehlt weniger die Kraft sinnlichen Schauens, als die Fähigkeit, diese Kraft einsichtig zu gebrauchen. Der von den Gesetzesverächtern so gern zitierte Goethe hat aber bedenklicherweise nicht einem schaffenden Genius, sondern dem Geist der Verneinung und Auflösung die Worte in den Mund gelegt:

„Verachte nur Vernunft und [Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Kraft —
so hab ich dich schon unbedingt!"

Und auch Nietzsche hat nie gesagt, daß es genug sei, nur Chaos in sich zu haben, um tanzende Sterne zu gebären. Die Gefahr dieser poetischen Wilden liegt wahrlich nicht bei den Lehrern bewußter gleichgewichtiger Weltempfindung. Mehr als vor Hebbel sollten sie sich vor der Hundswut intelligenzloser Nervenekstasen hüten. Da liegt die größere Gefahr. Cave canem!

Julius Bab

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

W. B. Sie werden gegen die Kündigung nichts ausrichten können. Wenn Sie auch behaupten, daß Sie nicht wiederholt krank gewesen sind, geben Sie doch zu, leider häufig durch körperliches Unbehagen, durch große Nervosität verhindert gewesen zu sein, Ihre Rolle bis zum Schlusse durchzuführen. Nach meiner Meinung kommt § 9, Ziffer 6, Ihres Vertrages zur Anwendung. Dieser Paragraph gestattet der Direktion, den Vertrag nach vierwöchiger Kündigung zu lösen, wenn das Mitglied durch wiederkehrende Krankheitsfälle das Repertoire in empfindlicher Weise stört.

J. M. Gegen die minderjährige Schauspielerin können Sie keine Klage anstrengen, außer wenn Sie nachweisen können, daß der Vater oder ein andrer gesetzlicher Vertreter der Schauspielerin erlaubt hat, zum Theater zu gehen. Im übrigen: der Vater kann, wie das Reichsgericht entschieden hat, allein die minderjährige Tochter nicht ermächtigen, zum Theater zu gehen. Das Reichsgericht verlangt außerdem: Zustimmung des

Digitized by Google

Vormundschaftsgerichts. Diese wird fast nie eingeholt. Sie werden also nicht viel Aussicht haben, zu Ihrer Provision zu gelangen.

Annahmen

Horst Hohe: Seifenblasen. Politische Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Jerome K. Jerome: Der Fremde, Legende. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans von Kahlenberg und Hans Olden: Der Kaiser von Nordland, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Nitschewo, Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

12. 12. Hermann Kienzl: Brautnacht, Schauspiel. Graz, Stadttheater.

14. 12. Otto Ernst: Tartüff der Patriot, Komödie. Stuttgart, Hoftheater.

17. 12. Wilhelm Henzen: Menschenopfer, Geschichtliches Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

A. Trinius: Schiffbruch, Einaktiges Schauspiel. München, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

Kéroul und Barré: Die Liebesglocke, Schwank. Frankfurt am Main, Residenztheater.

3. in fremden Sprachen

Alexandre Bisson: Frau X., Schauspiel. Paris, Theater der Porte Saint-Martin.

de Faramond: Die Dame ohne Kamelien, Tragikomödie. Paris, Oeuvre.

Pierre Wolff und Gaston Leroux: Die Lilie, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

Levin Ludwig Schücking: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg, Carl Winter. 1965. M. 5,—.

Dramen

M. Kadisch: Lykophron, Trauerspiel. Leipzig, R. Steller. 80 S. M. 1.60.

Ludwig A. Wagner: Susanna, Tragödie. München, Etzoldt & Co. 138 S. M. 2,—.

Hermann Weise: Verwandelt, Drama. Dresden, Adolf Urban. 52 S. M. 1,—

Zeitschriftenschau

E. A. Bratter: Die moderne türkische Bühne. Literarisches Echo XI. 6.

Max Brod: Bewegungen auf der Bühne. Neue Revue II, 6.

Reinhard Bruck: Das urner Spiel vom Wilhelm Tell. Masken IV, 16.

Hermann Conrad: Shakespeares erster Tag in London. Westermanns Monatshefte LIII, 4.

Bruno Decker: Epilog zur Delegiertenversammlung. Theatercourier 782.

Richard Kirch: Das Gedächtnis des Schauspielers. Masken IV, 16.

Ein Wort zur Situation. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 51.

Gustav May-Hartung: Zur Reorganisation der Genossenschaft. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Robert Petsch: Zum Faustjubiläum, Bayreuther Blätter XXXI, 7—9.

Willy Rath: Das Doppelpreisstück. Kunstwart XXII, 6.

Gustav Rickelt: Schauspielerkonzert. Morgen II, 51/52.

Karl Schloß: Münchener Marionetten. März II, 24.

Gustav Schüler: Die Sizilianer in Berlin. Nord und Süd XXXII, 12.

Ernst Schur: Das Münchener Künstlertheater. Morgen II, 51/52.

Georg Simmel: Zur Philosophie des Schauspielers. Morgen II, 51/52.

Ernst Leopold Stahl: Ein deutscher Bühnen-Shakespeare. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Nachrichten

Paul Lindau ist zum ersten Dramaturgen des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin ernannt worden.

Max Reinhardt ist vom münchner Magistrat als Leiter der im Juni, Juli und August 1909 stattfindenden Festaufführungen des Künstlertheaters gewonnen worden. Das Personal wird sein berliner Ensemble bilden. Im Mittelpunkt des Repertoires sollen Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller stehen. Georg Fuchs, bisher artistischer Direktor des Künstlertheaters, wurde als administrativer Direktor in die Geschäftsstelle des Unternehmens berufen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Reitmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 53
31. Dezember 1908

Die Tragödie der Anpassung

(Schluß)

von Egon Friedell

Die beiden Grundprinzipien des Darwinismus sind bekanntlich Vererbung und Anpassung. Ueber die ‚Tragödie der Vererbung' brauchen wir nicht zu sprechen, weil sie jedermann bekannt ist. Neben der sozialdemokratischen Tendenz war ja vor allem der Vererbungsgedanke das aufregende Moment in den dramatischen Schicksalen, die das naturalistische Drama der neunziger Jahre erlebt hat. Es sind ganze Bücher über diese Angelegenheit geschrieben worden; der große Theaterskandal bei der Premiere von ‚Vor Sonnenaufgang' ist in erster Linie auf die darwinistische Tendenz zurückzuführen. Hätte Hauptmann jene geniale Ueberlegenheit über den Stoff besessen, die Ibsen in seinen reifsten Werken zeigt, so wäre ‚Vor Sonnenaufgang' vermutlich die Tragikomödie des Darwinismus geworden. In Loth stecken viele Elemente von Gregers Werle, und er hat alle Anlagen zu einer wirklich modernen Figur. Aber die tragische Groteske, die in diesem Stück verborgen liegt, konnte Hauptmann schon deshalb nicht herausbringen, weil er selber den Loth blutig ernst nimmt und sich sogar mit ihm vollständig identifiziert.

Dagegen das zweite Prinzip des Darwinismus, die Anpassung, ist bisher vom Drama noch wenig beachtet worden; jedoch gibt es eine Anzahl von Theaterdichtungen, die man als ‚Tragödien der Anpassung' bezeichnen kann. Nun ist der Begriff der Anpassung allerdings nicht so eindeutig wie der der Vererbung. Was ist Anpassung? Zunächst könnte man antworten: Das ganze Leben ist eine Anpassung, und Spencer hat es auch so definiert: als eine fortwährende Anpassung innerer Bedingungen an äußere. Infolgedessen kann man schon dort von einer Tragödie der Anpassung reden, wo ein Individuum mit seinem Milieu (das Wort im weitesten Sinn genommen) in Anpassungskonflikte gerät. Dies wäre die ‚Tragödie der individuellen Anpassung': sie ist uralt und enthält keine spezifisch darwinistischen Elemente. Die darwinistische Anpassung ist vor allem auch

Digitized by Google

Rundschau

Girardis Weigelt

Er ist, mit Sauers Michael Kramer und Else Lehmanns Frau Aloing, bis jetzt die größte schauspielerische Sehenswürdigkeit des Winters. Zuerst müssen ein paar Hindernisse genommen werden. ‚Mein Leopold' ist mordsblöd geworden, wenn es das nicht immer war. Soweit dieses Volksstück norddeutsches Wesen spiegeln soll, läßt Girardi es im Stich, da er unbedenklich wienert. Er fällt auch damit aus einem berlinischen Ensemble von ziemlich einheitlicher Minderwertigkeit und raubt der L'Arrongeschen Gesamtleistung den letzten Rest von Beglaubigung, um sie ganz und ausschließlich seiner Einzelleistung zuzuführen. Man sieht also und man sehe nur ihn. Selbst wo er sich noch isoliert, blutsfremd und von den Schatten lokaler Charakterkomiker, wie Helmerding, Thomas und Engels, bedroht fühlt, beweist er seine Künstlerschaft durch den entschlossenen Verzicht auf alle billigen Wirkungen, die aus dem Parvenutum des Schusters zu holen sind. Er sagt sich, daß der Affenvater im Glanz nicht unsympathisch werden darf, wenn er im Unglück liebenswert sein will. Sein Weigelt ist heillos verblendet, aber nie roh. Seine Hartherzigkeiten haben einen versöhnenden Schimmer von Borniertheit in wörtlicher Bedeutung, der nur von innen her nachdrücklichst zu leuchten braucht, um einen ungezwungenen Uebergang zum zweiten Teil zu bilden. Das ist nicht die effektvollste Auffassung der Rolle, und jeder Provinzhumorist, der sich in der ersten Hälfte gar nicht um die künftige Entwicklung der Gestalt kümmert, wird auch von einem hauptstädtischen Publikum dankbarer belacht werden als Girardi. Aber es ist die menschlichste Auffassung, und sowie der Vorhang zum fünften Male aufgeht, beginnt diese Enthaltsamkeit reichsten Lohn zu tragen. L'Arronge wird Raimund; die grobe Handwerkerarbeit eine Dichtung; Girardi ihr schöpferischer Interpret. Nach den beiden Schlußbildern wird ihm niemand mehr das Recht bestreiten, den Anfang fallen zu lassen. Was er hier macht, wäre zu schade, die üblichen Spasseteln abzulösen, und würden sie selbst durch Genialität verfeinert und erhöht. Girardi macht, selbstverständlich, garnichts. Er hat nur weißes Haar, ein zerrunzeltes Gesicht, müde Augen, einen vergrämten Mund, abgezehrte Hände und einen Ton in der Kehle, der es dem Hörer erschwert, die Tränen zurückzuhalten. Dieser Ton könnte kaum eine solche Macht üben, wenn er vor ein kritisches Gericht zu stellen wäre. Es besagt zu wenig, daß er voller Bewegtheit und dabei zu unendlicher Milde sublimiert ist. Der Schmerz einer tiefen Enttäuschung schwingt darin und das ganze Glück einer unerschütterlichen Liebe, der noch so tiefe Enttäuschungen eben nur Schmerz, aber kein Ende zu bereiten vermögen. Es ist, in dem Rhythmus seiner Vibrationen und der zwingenden Kraft seines Anlasses, gleichsam ein lyrischer Ton, und man müßte ihm als Lyriker, nicht als Kritiker nahezukommen suchen. S. J.

Digitized by Google

Von der münchner Hofoper

Die erste Hälfte der Saison ist nun schon vergangen, aber von neuen Taten ist wenig zu spüren. Es scheint, als ob unser königliches Institut allmählich in der Gewohnheit träges Geleise gerate, als ob der frische Wagemut, den man von der Aera Mottl schon deshalb erwarten durfte, weil dieser prächtige Künstler in jahrzehntelanger Arbeit der kleinern, in ihren künstlerischen Mitteln beschränktern karlsruher Bühne eine ganz besondere Ausnahmestellung zu erringen gewußt hatte, einer gewissen selbstgenügsamen Behaglichkeit gewichen sei. Das ist um so merkwürdiger, als doch neuerdings für Mottl ein von der Intendanz fast unabhängiger Wirkungskreis geschaffen wurde. So lange Mottl nur Generalmusikdirektor war, konnten — obwohl der Intendant von Speidel es ihm gegenüber wohl kaum am guten Willen fehlen ließ — immerhin bureaukratische Schwierigkeiten gemacht werden; mit dem Augenblick aber, wo man Mottl zum Hofoperndirektor nicht nur dem Titel, sondern auch den Machtbefugnissen nach ernannt hatte, durfte man hoffen, nunmehr eine Reorganisation des Instituts nach allen Richtungen hin zu erleben. Aber nichts von alledem kam. Mottl, der vielbeschäftigte, überbeschäftigte, zeichnet auch weiterhin verantwortlich für die Akademie der Tonkunst, ein Institut, das noch viel reformbedürftiger als die Hofoper ist, und diese Zersplitterung an zwei Instituten, von denen schon eines die Kräfte eines arbeitsamen Mannes vollauf beschäftigen müßte, beginnt sich nach beiden Richtungen hin deutlich fühlbar zu machen. Hatte Mottl früher mehr dirigiert, als seine sämtlichen Kollegen und Untergebenen zusammengenommen, so zeigt sich neuerdings ein auffälliges Zurücktreten des Hofoperndirektors. Er hat bisher, abgesehen von den üblichen Wagner-, Mozart- und Beethovendirektionen nur die beiden Neueinstudierungen (Aubers ‚Schwarzer Domino' und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' von Goetz) geleitet — voilà tout. Die Einstudierung und Direktion der beiden einzigen ‚Novitäten' (lucus a non lucendo) der Saison — der schon im vorigen Spieljahr einstudiert gewesenen, im letzten Augenblick vom Repertoir abgesetzten, dann nach den Sommermonaten wieder einstudierten und endlich glücklich ans Rampenlicht gelangten Oper ‚Pelleas und Melisande' von Debussy und der schon vierzehn Jahre alten, nicht gerade notwendigen ‚Donna Diana' von Reznicek — überließ Mottl beide dem jahrelang auffallend zurückgesetzten Hofkapellmeister Röhr, dem erst im letzten Festspielsommer die Pforten des Prinzregententheaters sich wieder geöffnet hatten, während Hofkapellmeister Fischer weiter seine königlich bayrische Ruhe genießt. Mit den Novitäten der Hofbühne ists überhaupt eine eigentümliche Sache. Nach welchem Gesichtspunkt ihre Auswahl bestimmt wurde — wer weiß es? Nur eine wirklich interessante Erstaufführung steht in Aussicht: ‚Prinzeß Brambilla' des jungen, am hiesigen Hoftheater wirkenden Walter Braunfels, dessen außerordentliche dramatische Begabung mir außer Zweifel zu stehen scheint.

Auch die Personalverhältnisse des Musentempels sind merkwürdig genug. Auf sie hat die letzte Affaire Mottl-Knote, die die Leser kennen, ein seltsames Streiflicht geworfen. Das Resultat der ganzen unerquicklichen Sache war bekanntlich, daß Knotes Engagementsvertrag gelöst und dafür

Digitized by Google

ein Gastspielvertrag gesetzt wurde, so daß man hoffen darf, die langjährige Primo-Uomo-Wirtschaft dieses Tenors werde endlich gesunderen Zuständen weichen. Hoffen wir einmal, als unverbesserliche Optimisten! Die Urlaubszustände der Hofoper sind überhaupt nachgerade zum Skandal geworden. Wie ist eine ernste, stetige künstlerische Arbeit möglich, wenn die Mitglieder fortgesetzt während der Saison monatelang auf Reisen sind? Kaum ist eine Novität glücklich heraus, da geht Herr X., Frau Y. oder Fräulein Z. — nomina sunt odiosa, doch ‚cosi fan tutte' (e tutti!) — am nächsten Tag übers große Wasser oder auch nur übers kleine, den Kanal, und — aus ists mit der Herrlichkeit. Der Münchner tröstet sich dann beim Maßkrug mit dem erhebenden Bewußtsein, daß Herr X., Frau Y. und Fräulein Z. bei uns ‚engagiert' sind (‚unser' X., ‚unsre' Y., ‚unsre' Z.), und, wenn die Fremden im Sommer kommen und zwanzig Mark bezahlen, dann sind die Herrschaften ja wieder am Platze! Im Ernst: diese Wagnerfestspiele, auf die der Hoftheaterbetrieb ganz einseitig zugeschnitten wird, sind der Ruin der münchner Wintersaison, für die alles, was von der Tafel jenes Festmahles abfällt, noch gerade gut genug erscheint. Quousque tandem? fragen die Leute, die nicht auf irgend eine Parteiparole einseitig eingeschworen sind. Zeit ists, daß die jetzt kräftig einsetzenden Bestrebungen zur Schaffung einer Volksoper, die vielleicht durch die Bereitung einer gesunden Konkurrenz die königliche Oper zur Selbstbesinnung mahnt, die gegenwärtige Stagnation etwas in Fluß bringen. Geschieht nichts, dann werden Dresden und Wien Münchens Wettbewerb nicht mehr zu fürchten haben. Aber spricht man hier so etwas offen aus, so gilt man als verfluchter Ketzer, denn in der Selbstbeweihräucherung hat München wirklich gegenwärtig keine Konkurrenz! Edgar Istel

Lenaus ‚Faust'

Die Aufführung am Stadttheater von Bern, an sich eine literarische Tat, beweist nichts, kann nichts beweisen — sie war ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Nichtsdestoweniger ein achtenswerter Versuch. Lenaus ‚Faust' ist freilich der Bühne nicht gewonnen worden, konnte ihr nicht gewonnen werden, weil man an dieses große Bekenntnis eines sich zermarternden Geistes nicht mit der stillen, schweigenden Ehrfurcht des Jüngers herangetreten ist. In der Bearbeitung von Ferdinand Max Kurth, der zugleich Darsteller der Titelrolle war, ist das Gedicht für die Bühne nicht zu retten. Es genügt nicht, ein so schwieriges Werk um ein gutes Drittel zu kürzen und einige Szenen umzustellen. Ist es schon unmöglich, eine zusammenhängende Handlung aus dem Gedicht herauszuschälen, so muß uns doch der große, seelische Kampf Faustens, das Ringen Mephistos um die Seele seines Opfers deutlich werden. Mit der Verschreibung der Seele Fausts hat ja der Teufel sein Spiel nicht gewonnen: noch muß er Faustens Zusammenhang mit der Natur lösen, nachdem er ihm Gott entrissen. Diese Loslösung beginnt sich in dem Augenblick zu vollziehen, da Faust das Mädchen in der Schenkenszene verführt und dann in der Schmiede im Elend verläßt; sie wird vollendet durch die Ermordung des Herzogs. Im wundervollen ‚Abendgang' offenbart sich dann die Toteinsamkeit Fausts, von dem sich nun auch die Natur abwendet. Unbegreiflicherweise beraubt sich die Bearbeitung des höchst dramatischen Auftrittes,

Digitized by Google

da Faust die von ihm Verführte mit ihrem Kinde im Stich läßt, obgleich gerade durch die Brutalität dieses Vorganges die Wandlung in Faustens Charakter allein ersichtlich wird. Auch durfte diese wichtigste Frau des Gedichtes, durch die wir allein erfahren, daß Faust jetzt das Weib kennen gelernt hat, nicht fehlen. So leidet die Bearbeitung an dem großen Fehler, daß die Psyche des Ringers um die Wahrheit in ihrer Entwicklung vollkommen unklar bleibt.

Die Untauglichkeit der Mittel zeigte sich nicht zum wenigsten in den Bühnenbildern, die im Opernhaften stecken blieben. Man sage nicht, daß eine Provinzbühne den Anforderungen des Gedichtes eben nicht genügen kann. Gerade mit weitestgehender Vereinfachung und damit verbundener Stilisierung wäre die höchst Wirkung zu erreichen gewesen. Protestierte doch sogar das Publikum merklich gegen die Lilabeleuchtung, in der sich Faust während der Todesszene befand. Wie es auch geradezu Gelächter hervorrief, daß nach Fausts Tod die Landschaft mit wildem Dampf überzogen wurde (natürlich donnerte es gräßlich) die Bühne sich verdunkelte, und es schließlich dann wieder hell wurde, — Faust war fort, der Teufel hatte ihn geholt. Das einzige Vernünftige war bei dieser Szene der Flugapparat, der — nicht funktionierte. Weniger wäre in der Ausstattung erheblich mehr gewesen.

Kurth als Faust hatte einige große Momente. Im allgemeinen schadete er sich selbst durch allzuviele und unnötige Steigerungen. Kauers Mephisto war konventionell, ein Unteroffizier, nicht ein Fürst der Finsternis. Er war von Anfang bis zu Ende Teufel, während doch das Höllenfeuer nur hin und wieder in seinem Mienenspiel aufzucken darf. Es war wie mit dem Dampf und den Scheinwerfern — weniger ... Trotz allen Mängeln ging doch von der Darstellung, besonders im zweiten Akt, eine gewisse Wirkung aus. Ob freilich die Bearbeitung mehr Erfolg haben wird, als die Grammings aus dem Jahre 1869, will ich dahingestellt sein lassen. Bei der Premiere glänzte jedenfalls das berner Publikum durch Abwesenheit. In Bern reißt man jetzt kostbare Baudenkmäler nieder, versieht noch vorhandene mit großen Geschäftsplakaten und ignoriert literarische Ereignisse am Stadttheater, dafür wird man an jeder Ecke angefallen: Kaufen Sie ein Theaterlos? Umsomehr muß man der neuen Direktion des Theaters dankbar sein, die den Mut zur Literatur hat.

Felix Pinus

Thersites

Seit Kleists ‚Penthesilea' ist der strahlende Achilles der Held so manches Oberlehrerdramas vom Streit vor Ilion gewesen. Das Winckelmannsche Dogma von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike pflegte darin Triumphe zu feiern. Inzwischen aber hat eine anders gerichtete und anders begründete Betrachtung des Altertums dies Dogma als einen Irrtum erwiesen, und insbesondere Jakob Burckhardt hat ‚das Glückloseste des Hellenischen' aufgezeigt. Seit ihm und seit Herman Grimms Untersuchung der Ilias haben wir die Tragik des Achill erkannt, den Schmerzenszug seiner Todesahnung, und betrachten Homers Werk mit andern Blicken. So auch Stefan Zweig, der in einem dreiaktigen Trauerspiel ‚Thersites' den herrlichen Helden Achill ringen läßt mit der trübsten Gestalt, die Homer geschaffen hat: mit dem häßlichen, hinkenden, schielenden, buckligen, keifenden Lästerer Thersites. Bei Homer ist er nur eine flüchtig auftauchende Kontrastfigur. Bei

Digitized by Google

Shakespeare war er nur der Prügelknabe der Helden, an deren Ueberlegenheit er sich durch wüstes Schimpfen rächt. Zweig hat den Versuch gewagt, die Tragödie der Häßlichkeit des Leibes, in dem eine liebe- und glücksbungernde Seele lebt, am Geschick des Thersites aufzudecken. Von allen zurückgestoßen, auch von dem zürnenden Achill, dem er seine Liebe entgegenbringen möchte, nährt er abgründigen Haß gegen diesen. Teleia, eine gefangene Amazonenfürstin, ist von Achill, den ganz der Gedanke an sein Todeslos und die furchtbare erzwungene Tatenlosigkeit verzehrt, verschmäht und schließlich dem Patroklos als Lohn versprochen worden, wenn er siegreich zurückkehrt. Sie aber will sich lieber dem Häßlichsten hingeben, dem Thersites, der denn auch einen Strahl ersehnter Weibesbuld genießt, bis sie schaudernd vor ihm zurückfährt. Doch dem rückkehrenden Achill lügt sie die vollzogene Schande mit Thersites vor, so daß er sie voll Wut und Abscheu erschlägt. Von Thersites selbst erfährt er die Wahrheit und, während er in Reue rast, zugleich die Kunde vom Fall des Patroklos. Da macht er auch den Thersites nieder und wendet sich zum Kampf mit Hektor. Glücklos sind alle, die hier mit dem Leben ringen, der leuchtende, todgeweihte Heros wie der ausgestoßene Faun, dem der Tod willkommene Erlösung einer Seele voller Lebensglut und tiefster Schmerzen ist. Eine modern anmutende und doch vielleicht antike Problematik hat der Dichter in diese Tragödie des Häßlichen hineingetragen, nur daß oftmals der Ausdruck der Gedanken, zumal im Munde der Teleia, sich zu sehr dem Jargon der philosophischen Dramatik unsrer Tage nähert. An die Möglichkeit des seelischen Konflikts wird der schwer glauben, der an Winckelmanns Dogma festhält. Indessen philosophieren auch Homers Helden überraschend viel über ihr Lebensschicksal, und ein tiefer Pessimismus wiegt vor. Dichterisch ist bei Zweig vieles zu episch ausgekostet, anderseits wieder zuviel gegeben und konzentriert, so im zweiten Akt mit veralteten Mitteln der Kampf um Ilion hinter der Szene. Der dritte Akt steht vielleicht am höchsten durch den klärenden Einblick in das trugvoll verworrene und schmerzlich zerrissene Seelenleben des Thersites. Die dichterische Sprache erhebt sich wenig über das gewohnte Maß jambischen Glanzes; eher fallen einige Trivialitäten auf. Das ernste, gedankenvolle Werk wurde am dresdner Hoftheater in einem Stile dargestellt, der sich durch Leidenschaftlichkeit weit von stiller Größe entfernte, im gegebenen Falle aber richtig war. Paul Wiecke spielte den häßlichen Thersites mit entsagungsvoller Hingabe und ergreifender Charakteristik.

Felix Zimmermann

Ein deutsches Weihnachtsspiel

Die Himmel öffneten sich und die Heerscharen der Engel sangen Ave Maria und Hosiannah. Im Stalle aber zu Bethlehem lag das Jesuskindlein und über ihm leuchtete das Licht des Himmels. Und Maria bangte und betete um den Gottessohn, und Josef umsorgte ihn. Und es kamen die Hirten von der Heide und die Könige aus dem Morgenlande. Da aber nun der Judenkönig Herodes das Kindlein aus Davids Stamm töten lassen wollte, ward sein schwarzer Plan zunichte. Und wieder öffneten sich die Himmel, und die Heerscharen der Engel sangen Hosiannah. Die Hirten und Bauern und Könige aber beteten an . . . .

So weiß man es — man weiß

Digitized by Google

ſchon nicht mehr, woher — und ſo hat es Otto Falckenberg ‚nach alten Weihnachtsſpielen und -liedern eingerichtet und ergänzt‘ zu einem ‚Deutſchen Weihnachtsſpiel‘, und Bernhard Stavenhagen fand Töne dazu, ſchlicht und rein und voll heimlicher Ahnungen. Um die weiße Gottesblume des Kinderglaubens, des Glaubens an das Kindlein rankte ſich ſüddeutſche Biederkeit im Anbeten und ſüddeutſche Derbheit im Anſpotten. Die Hirten und Bauern redeten die Sprache Südbayerns, Herodes aber war ein blutgieriger Shylock aus dem Herrnfeldtheater.

So zogs im mannheimer Hof- und Nationaltheater an uns vorüber. Tannengrün mit flitternden Bändern umgrünte die geiſtlich Komedi. Ohne daß ein protziger Vorhang fiel, waren wir bald im Schlafgemach der Jungfrau Maria, bald auf der Heide, bald auf dem Wege nach Bethlehem, bald vor Herodis Haus, bald im Stalle, wo das Kindlein lag, und bald im Himmel. Ein dunkelgrüner Vorhang: Heide, Königspalaſt, Wirtshaus; ein blauer, durch den manchmal Sterne ſchienen, teilte ſich, und wir ſahen in Meere ſanftſtrömenden Lichtes, in den Himmel. Vorne die Menſchen, in der Mitte die Engel, die zu ihnen ſprachen, und dahinter, hoch anſteigend, die Heerſcharen im Himmel.

Ganz ‚unglaubwürdig‘ war das alles — und wir glaubten es doch. Denn es war ſchön. Wir ſogen uns feſt an dieſen blühenden Bildern von Worten und Farben, und wurden — über eine Stunde hin — fromm und froh und gläubig .... Religion, ſagte der junge Hebbel einmal, ſei erweiterte Freundſchaft. Uns aber wurde Freundſchaft überhaupt, Freundſchaft mit dem Kindlein da oben, zu den guten Menſchen und Engeln, zur Religion. Gottvater war gar nicht da, nicht auf Erden und nicht im Himmel. Nur Kindlein und Menſchen und Engel und gute Könige. Lauter Freunde! Drum wurden wir gläubig und fühlten, wir, große und kleine Kinder, neue oder erneute Schauer des Glaubens.... Das werden wir uns merken und künftighin vor der dummen Lebkuchenpoeſie und vor bäßlichen Marzipanbildern andrer Weihnachtsſtücke verächtlich die Zunge herausſtrecken und davonlaufen!

Hermann Sinsheimer

Cave canem!

Eine Warnung ergeht an Deutſchlands Dramatiker; eine zehn Seiten lange eindringliche Beſchwörung in der letzten Nummer der ‚Zukunft‘. Warner iſt Herbert Eulenberg, und gewarnt wird vor Friedrich Hebbel, dem Verführer der Kritik, dem Verderber der Produktion. „Hütet Euch vor Hebbel!“ Es alliteriert und klingt verdienſtlich und gut. Cave canem! — —

Es iſt eine außerordentlich dichte Miſchung von kindiſch Verkehrtem und kindlich Richtigem, die Eulenberg hier in temperamentvollen Warnungsſchreien produziert, und es lohnt ſich nicht, hier zehn Seiten daranzuwenden, um dieſe Elemente ‚zur Steuer der Wahrheit‘ wieder zu entmiſchen. Aber der Kern der Eulenbergſchen Strafrede muß doch ſeinen Widerſpruch finden. Der eigentlichſte Zorn des Warners gilt nämlich den böſen hebbelvergifteten Kritikern, die Hebbels Theorie vom Drama halten „als ein Rezept, das einfach befolgt werden muß, um ein gutes Drama zuſtande zu bringen“ und die „mit dieſer toten Krücke alles, was lebendig einherſchreitet, zuſammenſchlagen“. Wie ſonderbar ſich doch im Kopf eines Menſchen, der von denkeriſcher Leidenſchaft erquicklich frei blieb, die

Digitized by Google

Arbeit eines Denkers von ernstem Beruf spiegelt! Lassen Sie sich verraten, Herr Poet, daß für uns Kritisieren etwas mehr bedeutet als den billigen Spaß, andrer Leuts Sachen gut oder schlecht zu heißen; lassen Sie sich sagen, daß uns Kritik eine Sache des Bluts, eine Lebensangelegenheit, ein Stückchen Weltbezwingung ist — nicht anders als das Dichten dem Poeten. Und daß wir deshalb nicht vor ein Dichtwerk treten, um nachzusehen, ob es in eine bestimmte theoretische Formel hineinpaßt; daß wir lesen und schauen, wie alle fühlenden Menschen, um eines Gefühls, eines Erlebnisses willen, und daß wir erst dann, als kritisch Veranlagte, unser Erlebnis zu deuten und zu gestalten, es in denkerischen Formen zugänglich zu machen suchen. Und dann erweist sich allerdings, daß jene Begriffe von dramatischer Kunst, die Friedrich Hebbel geprägt hat, am häufigsten geeignet sind, unsern Gefühlen begriffssprachliche Klärung zu geben — einfach weil seine Dramaturgie aus einem uns blutnahern Erleben geschaffen ist als jede andre, weil sie schon auf der Erfahrung basiert, die unser ganzes modernes Leben beherrscht: auf der bewußten Höchstwertung des Individuums und der gleichzeitigen Erkenntnis seiner tiefen Problematik im Weltganzen. Deshalb wird es uns am leichtesten, den Grund unsrer Ergriffenheit oder Enttäuschung, unsers Erhoben- oder Abgestoßensseins mit Hebbelschen Worten zu sagen. Niemals aber ist der Grund unsrer Freude oder unsers Widerwillens an einem Kunstwerk die Leichtigkeit, mit der es sich in Hebbelsche Begriffe spannen läßt oder nicht! Eulenberg kann versichert sein, daß die wirklich berufenen Kritiker jederzeit die ‚undramatischen' Dramatiker abgelehnt haben und ablehnen werden, aus keinem andern Grunde, als weil der Mißbrauch der vom innersten dialogischen Sprachkern aus zweipolaren Form des Dramas zu monologisch-musikhafter Ekstase jedes reine Gefühl als unorganisch beleidigen muß. Ganz sekundär ist es, ob die Kritiker — je nach der Art ihres Kulturbewußtseins — diesem Gefühl mit den Formeln Aristotelischer, Schillerscher oder Hebbelscher Dramaturgie Ausdruck zu schaffen suchen. Nicht Hebbels Worte bestimmen die Wahl unsers Gefühls: unser Gefühl läßt uns Hebbelsche Worte wählen. Eulenberg sagt, Hebbel habe seine Theorie pro domo geschaffen; das kann man mit Wahrheit von jeder großen, leidenschaftlichen Persönlichkeit sagen. Nur daß Hebbels Haus groß war, so groß fast wie unsre Welt.

Auch Eulenberg spricht ja in seiner leidenschaftlichen Bekämpfung dramatischer Dialektik, in seiner Verachtung der logischen Elemente des Sprachkunstwerks, in seiner Ablehnung des Motivierens nicht undeutlich pro domo. Nur scheint mir sein Haus ein enges und baufälliges Gemach im Schlosse unsrer Zeit zu sein. Denn unsre Zeit hat nichts so tief erfahren wie das Ineinanderringen von Naturgesetz und Individualitätsrausch, sie entwendet sich dem Rasen des wildgebäumten Ich wie dem starren Schematismus des Verstandes, und eben deshalb will sie wieder mit erneuter Leidenschaft das Drama. Das Drama, das in der Motivierung von elementaren Gegensätzlichkeiten lebt. (Man darf freilich nicht hoffen, dies einem Eulenbergbegreiflich zu machen, der es fertig bringt, die Todesangstszene des ‚Prinzen von Homburg', diesen Schwerpunkt in Kleists gleichgewichtigster dramatischer Komposition als Beispiel von ‚Charakterzufälligkeit' (!!) anzuführen.) Daß für den Dichter Hebbel das in

Digitized by Google

seiner Neuheit ihm übermächtige allzuwache Wissen um diese Zusammenhänge eine Gefahr und ein Schaden war, das haben wir, seine Verehrer und Schüler (kein Eulenberg brauchts uns zu künden!) stets gewußt und betont ausgesprochen. Wir haben in einer Ueberspannung dieses Bewußtseins, in seinem Hineinragen ins Leben der Gestalten selbst auch für jeden Schaffenden eine Gefahr gesehen und verkündet, haben also nie Hebbels Theorie für ein „Rezept, gute Dramen zu Stande zu bringen" gehalten. Wir haben nämlich niemals diese Theorie (so wenig wie überhaupt irgend eine Theorie!) als Mittel, Kunstwerke anzufertigen, aufgefaßt; vielmehr haben wir sie stets nur als ein Mittel, die Wirkung fertiger Kunstwerke geistig darzustellen, geschätzt.

Ganz gewiß kann Hebbel für Talente, bei denen die Einsicht stärker ist als die Anschauung, eine Gefahr sein. Aber für Eulenberg und die meisten seiner Mitschaffenden scheint er mir viel mehr als ein segensreicher Erzieher zu wachem Welt- und Kunstbewußtsein in Betracht zu kommen. Denn diesen Talenten fehlt weniger die Kraft sinnlichen Schauens, als die Fähigkeit, diese Kraft einsichtig zu gebrauchen. Der von den Gesetzesverächtern so gern zitierte Goethe hat aber bedenklicherweise nicht einem schaffenden Genius, sondern dem Geist der Verneinung und Auflösung die Worte in den Mund gelegt:

„Verachte nur Vernunft und [Wissenschaft
des Menschen allerhöchste Kraft —
so hab ich dich schon unbedingt!"

Und auch Nietzsche hat nie gesagt, daß es genug sei, nur Chaos in sich zu haben, um tanzende Sterne zu gebären. Die Gefahr dieser poetischen Wilden liegt wahrlich nicht bei den Lehrern bewußter gleichgewichtiger Weltempfindung. Mehr als vor Hebbel sollten sie sich vor der Hundswut intelligenzloser Nervenekstasen hüten. Da liegt die größere Gefahr. Cave canem!

Julius Bab

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

W. B. Sie werden gegen die Kündigung nichts ausrichten können. Wenn Sie auch behaupten, daß Sie nicht wiederholt krank gewesen sind, geben Sie doch zu, leider häufig durch körperliches Unbehagen, durch große Nervosität verhindert gewesen zu sein, Ihre Rolle bis zum Schlusse durchzuführen. Nach meiner Meinung kommt § 9, Ziffer 6, Ihres Vertrages zur Anwendung. Dieser Paragraph gestattet der Direktion, den Vertrag nach vierwöchiger Kündigung zu lösen, wenn das Mitglied durch wiederkehrende Krankheitsfälle das Repertoire in empfindlicher Weise stört.

J. M. Gegen die minderjährige Schauspielerin können Sie keine Klage anstrengen, außer wenn Sie nachweisen können, daß der Vater oder ein andrer gesetzlicher Vertreter der Schauspielerin erlaubt hat, zum Theater zu gehen. Im übrigen: der Vater kann, wie das Reichsgericht entschieden hat, allein die minderjährige Tochter nicht ermächtigen, zum Theater zu gehen. Das Reichsgericht verlangt außerdem: Zustimmung des

Digitized by Google

Vormundschaftsgerichts. Diese wird fast nie eingeholt. Sie werden also nicht viel Aussicht haben, zu Ihrer Provision zu gelangen.

Annahmen

Horst Hohe: Seifenblasen. Politische Komödie. Wien, Deutsches Volkstheater.

Jerome K. Jerome: Der Fremde, Legende. Wien, Deutsches Volkstheater.

Hans von Kahlenberg und Hans Olden: Der Kaiser von Nordland, Schauspiel. Wien, Neue Wiener Bühne.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Nitschewo, Schauspiel. Plauen, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

12. 12. Hermann Kienzl: Brautnacht, Schauspiel. Graz, Stadttheater.

14. 12. Otto Ernst: Tartüff der Patriot, Komödie. Stuttgart, Hoftheater.

17. 12. Wilhelm Henzen: Menschenopfer, Geschichtliches Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

A. Trinius: Schiffbruch, Einaktiges Schauspiel. München, Residenztheater.

2. von übersetzten Dramen

Kéroul und Barré: Die Liebesglocke, Schwank. Frankfurt am Main, Residenztheater.

3. in fremden Sprachen

Alexandre Bisson: Frau X., Schauspiel. Paris, Theater der Porte Saint-Martin.

de Faramond: Die Dame ohne Kamelien, Tragikomödie. Paris, Oeuvre.

Pierre Wolff und Gaston Leroux: Die Lilie, Schauspiel. Paris, Vaudeville.

Neue Bücher

Levin Ludwig Schücking: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg, Carl Winter. 196 S. M. 5,—.

Dramen

M. Kadisch: Lykophron, Trauerspiel. Leipzig, R. Steller. 80 S. M. 1.60.

Ludwig A. Wagner: Susanna, Tragödie. München, Etzoldt & Co. 138 S. M. 2,—.

Hermann Weise: Verwandelt, Drama. Dresden, Adolf Urban. 52 S. M. 1,—

Zeitschriftenschau

C. A. Bratter: Die moderne türkische Bühne. Literarisches Echo XI. 6.

Max Brod: Bewegungen auf der Bühne. Neue Revue II, 6.

Reinhard Bruck: Das urner Spiel vom Wilhelm Tell. Masken IV, 16.

Hermann Conrad: Shakespeares erster Tag in London. Westermanns Monatshefte LIII, 4.

Bruno Decker: Epilog zur Delegiertenversammlung. Theatercourier 782.

Richard Kirch: Das Gedächtnis des Schauspielers. Masken IV, 16.

Ein Wort zur Situation. Deutsche Bühnengenossenschaft XXXVII, 51.

Gustav May-Hartung: Zur Reorganisation der Genossenschaft. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Robert Petsch: Zum Faustjubiläum, Bayreuther Blätter XXXI, 7—9.

Willy Rath: Das Doppelpreisstück. Kunstwart XXII, 6.

Gustav Rickelt: Schauspielerkongreß. Morgen II, 51/52.

Karl Schloß: Münchener Marionetten. März II, 24.

Gustav Schüler: Die Sizilianer in Berlin. Nord und Süd XXXII, 12.

Ernst Schur: Das Münchener Künstlertheater. Morgen II, 51/52.

Georg Simmel: Zur Philosophie des Schauspielers. Morgen II, 51/52.

Ernst Leopold Stahl: Ein deutscher Bühnen-Shakespeare. Deutsche Theaterzeitschrift I, 12.

Nachrichten

Paul Lindau ist zum ersten Dramaturgen des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin ernannt worden.

Max Reinhardt ist vom münchner Magistrat als Leiter der im Juni, Juli und August 1909 stattfindenden Festaufführungen des Künstlertheaters gewonnen worden. Das Personal wird sein berliner Ensemble bilden. Im Mittelpunkt des Repertoires sollen Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller stehen. Georg Fuchs, bisher artistischer Direktor des Künstlertheaters, wurde als administrativer Direktor in die Geschäftsstelle des Unternehmens berufen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Keltmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google

Die Schaubühne
IV. Jahrgang / Nummer 53
31. Dezember 1908

Die Tragödie der Anpassung

(Schluß)

von Egon Friedell

Die beiden Grundprinzipien des Darwinismus sind bekanntlich Vererbung und Anpassung. Ueber die ‚Tragödie der Vererbung' brauchen wir nicht zu sprechen, weil sie jedermann bekannt ist. Neben der sozialdemokratischen Tendenz war ja vor allem der Vererbungsgedanke das aufregende Moment in den dramatischen Schicksalen, die das naturalistische Drama der neunziger Jahre erlebt hat. Es sind ganze Bücher über diese Angelegenheit geschrieben worden; der große Theaterskandal bei der Premiere von ‚Vor Sonnenaufgang' ist in erster Linie auf die darwinistische Tendenz zurückzuführen. Hätte Hauptmann jene geniale Ueberlegenheit über den Stoff besessen, die Ibsen in seinen reifsten Werken zeigt, so wäre ‚Vor Sonnenaufgang' vermutlich die Tragikomödie des Darwinismus geworden. In Loth stecken viele Elemente von Gregers Werle, und er hat alle Anlagen zu einer wirklich modernen Figur. Aber die tragische Groteske, die in diesem Stück verborgen liegt, konnte Hauptmann schon deshalb nicht herausbringen, weil er selber den Loth blutig ernst nimmt und sich sogar mit ihm vollständig identifiziert.

Dagegen das zweite Prinzip des Darwinismus, die Anpassung, ist bisher vom Drama noch wenig beachtet worden; jedoch gibt es eine Anzahl von Theaterdichtungen, die man als ‚Tragödien der Anpassung' bezeichnen kann. Nun ist der Begriff der Anpassung allerdings nicht so eindeutig wie der der Vererbung. Was ist Anpassung? Zunächst könnte man antworten: Das ganze Leben ist eine Anpassung, und Spencer hat es auch so definiert: als eine fortwährende Anpassung innerer Bedingungen an äußere. Infolgedessen kann man schon dort von einer Tragödie der Anpassung reden, wo ein Individuum mit seinem Milieu (das Wort im weitesten Sinn genommen) in Anpassungskonflikte gerät. Dies wäre die ‚Tragödie der individuellen Anpassung': sie ist uralt und enthält keine spezifisch darwinistischen Elemente. Die darwinistische Anpassung ist vor allem auch

Digitized by Google

etwas Passives, etwas Stationäres, ein Zustand, sie ist Angepaßtsein an bestimmte äußere Bedingungen infolge sukzessiver Umbildung, die sich von Generation zu Generation immer mehr befestigt hat. Hier erst beginnt die physiologische Tragödie. Wir wollen das an einem Beispiel erläutern.

Hauptmanns ‚Weber' sind ein ‚soziales Drama'. Sie schildern soziales Elend, das kommt und geht und dessen Wurzel der Mensch ist. Anders steht es mit der ‚Hoffnung' von Heijermans. Was die Fischer und ihre Familien als Verhängnis bedroht, ist nicht Menschenhärte, sondern die Grausamkeit der Elemente; der Todfeind sitzt nicht im Kontor hinterm Geldschrank, sondern in den Wolken, im Blitz, in den Klippen, im Wetterumschlag: — die See ist das Schicksal, das sie verschlingt und dem sie opfern, opfern müssen, opfern wollen, denn sie gehen wissend in den Tod, ohne den ihr Leben leer wäre. Alle sind sie „ertrunken, ertrunken, ertrunken", die Gatten, die Väter, die Söhne, die Verlobten. Es fällt wohl hie und da ein scharfes Wort gegen den Unternehmer, der gemütlich zu Hause sitzt und fremde Menschenleben für seinen Gewinn einsetzt, aber keinem fällt es ein, deshalb nicht auf See zu gehen. Das ist einmal ihr Beruf und ihre Bestimmung; wer etwas andres werden will, wird verhöhnt, wer davonlaufen will, wird verachtet. Die Menschen gehören einmal der See, und die See soll sie haben. „Wir nehmen die Fische, und Gott nimmt uns", sagt der alte Cobus. Daher kommt es auch, daß die ‚Hoffnung' kein Strikestück ist, denn verantwortlich für das Unglück sind nicht die einzelnen Menschen und die jeweiligen sozialen Zustände; der Fluch, an dem sie sterben, geht viel tiefer, er liegt in ihnen selbst. Sie müßten gegen das Meer striken, das sie für sich begehrt, gegen ihre eigene Natur, die sie mit der See verknüpft hat, gegen ihre Eltern und Großeltern, die es nie anders gehalten haben, und von denen sie ihre Ehrbegriffe geerbt haben. Sie haben durch Anpassung das Recht auf persönliche Selbstbestimmung verloren, im Laufe der Generationen hat sich eine bestimmte ‚Varietät' herausgebildet: die Seemenschenvarietät, oder wie man sie nennen will, und das Lebensgesetz der Varietät ist stärker als das Individuum. Ihre Tragödie ist: sie haben präexistiert in ihren Vorfahren.

Eine ähnliche Tragödie behandelt zum Beispiel auch Hartlebens ‚Rosenmontag', der so vielfach mißverstanden wurde. Rudorff ist nicht etwa das Opfer gemeiner Intrigen oder der Märtyrer des preußischen Militarismus. Die beiden Rombergs und selbst Grobitzsch sind in ihrer Art ganz anständige Kerle, und daß Rudorff in Konflikte mit dem militärischen Ehrbegriff kommt, ist nur logisch. Die Tragödie jedoch liegt irgendwo anders, sie liegt darin, daß Rudorff für den Soldatenberuf ungeeignet und zugleich mit seiner ganzen geistigen und physischen Struktur auf diesen Beruf eingestellt ist. Er ist ein Neurastheniker, der an krankhafter Sensibilität und Willensschwäche, an ‚Abulie' leidet. Er ist eine Dichternatur. Und dennoch kann er nichts andres sein als Leutnant. Daran geht er zugrunde. Auch er hat präexistiert in seinen Vorfahren und ist ein Opfer der Anpassung.

Digitized by Google

Er ist ein schlechtes, nicht lebensfähiges Exemplar der ‚Offiziersvarietät', aber eben doch ein Exemplar dieser Varietät. Deshalb kann er nicht „nach Amerika gehen und Kellner werden".

Die ‚Tragödie der Anpassung' könnte nun noch verschiedenartige andere Formen annehmen. In den beiden angeführten Beispielen bestand die Tragödie darin, daß ein Individuum an gewisse Lebensbedingungen zu gut angepaßt ist und nun nur noch in diesen existieren kann. Es wäre aber auch der umgekehrte Fall denkbar, daß ein Individuum über seine gegebenen Lebensbedingungen hinauswächst, also etwa das darstellt, was man eine ‚sprungartige Variation' nennt. Es wurde bekanntlich schon öfter beobachtet, daß sich plötzlich, explosionsartig, ganz neue Varietäten bilden, und de Vries hat auf diese Tatsache sogar eine eigene Theorie aufzubauen versucht, die ‚Mutationstheorie', die er an Stelle des Darwinismus setzen will. Nun tritt jede solche ‚sprungartige Variation' oder ‚Mutation' in einen Konflikt mit ihrem Milieu, an das sie nicht mehr genügend angepaßt ist, da sie ja eine wesentlich andre Lebensform darstellt. Als eine Tragödie dieser Art ist mir immer der ‚Hamlet' erschienen. Hamlet ist gleichsam eine ‚sprungartige Variation'; er ist seiner Zeit in seinem ganzen Denken und Empfinden voraus. Er ist ein moderner Mensch in einem mittelalterlichen Milieu, ein Mensch der verfeinerten Impressionabilität, der Reflexion und Geistigkeit unter lauter Primitiven. In einer Welt der Tat hat er die Sinnlosigkeit alles Handelns erkannt. Dies ist seine Tragödie, die Tragödie des Genies, das kommende Entwicklungen antizipiert und daher immer eine ‚sprungartige Variation' darstellt. Das Genie ist ein Essay der Natur, die zu neuen Varietäten gelangen will; nicht immer gelingt dieser Essay, manchmal ist die Kraft der Anpassung stärker als die neuen Organisationskräfte; dann geht das Genie zugrunde.

Die darwinistische Tragödie hat erst begonnen, sich zu entwickeln, und daher kann man nicht sagen, welche Formen sie noch annehmen wird. In einem aber wird sie sich sicher sehr vorteilhaft von frühern Formen unterscheiden: sie ist vom naturwissenschaftlichen Geist erfüllt, vom Geist der Objektivität. Die Lebenstypen, mit denen der Dramatiker alten Schlages operiert hat, und die der Denkfaulheit und Lebensunkenntnis des großen Publikums nur zu sehr entgegenkamen, sind in solchen Tragödien nicht möglich. Schurken und Intriganten müssen ebenso verschwinden wie absolut edle Menschen. Die Wurzel der Tragödie wird tiefer gelegt: vom Individuum in die Gattung. Eine moderne Tragödie wird nicht darin ihren ihren Angelpunkt haben, daß ein braver Herr A. einem grundschlechten Herrn B. zum Opfer fällt, oder daß Herr A. in ganz gemeiner Weise ein Fräulein B. sitzen läßt, oder umgekehrt, sondern Herr A. ist aus seinem Charakter, seiner Organisation, seinem physiologischen Milieu heraus absolut vollkommen, aber Herr B. auch; sie kommen in Konflikt miteinander, und eben weil sie beide von ihrem Standpunkt und ihrer Bestimmung aus Recht haben, gehen sie aneinander zugrunde, an ihrem verschiedenen Recht.

Digitized by Google

Schuld hat das Leben. Um die Tragödie aufzuheben, würde es nicht genügen, den bösen Herrn B. zu einem guten Menſchen zu machen oder, falls er ſich nicht beſſern will, beiſeite zu ſchaffen, ſondern man müßte das ganze menſchliche Daſein und ſeine Bedingungen abſchaffen, man müßte das Leben ſelbſt aufheben. Für den modernen Dichter gibt es nur einen einzigen ‚Intriganten': das Leben. Der wiſſenſchaftliche Menſch ſieht in allen Organismen nur Evolutionsverſuche: glückliche oder unglückliche, aber keineswegs berechtigte oder unberechtigte. Denn alle Lebensäußerungen ſind vollkommen gleichberechtigt: dies iſt das chriſtliche Element in der naturwiſſenſchaftlichen Weltanſchauung. Und die moderne Tragödie, die dieſe Weltanſchauung dramatiſiert, erhält dadurch einen religiöſen Charakter. Alle Kunſt mündet in Religion.

Der erneute Shakeſpeare/von Julius Bab

Das iſt gewiß, daß dieſer Generation ein tieferes, innigeres Verhältnis zu William Shakeſpeare erwächſt, als es ſeit den Tagen der Romantik in Deutſchland beſtanden hat. Mag auch aus lateiniſch organiſierten Hirnen von Zeit zu Zeit, in immer wieder neuen Wendungen, der alte Geiſt laut werden, der den Briten einen Verführer zur Geſetzloſigkeit ſchilt, mag es bei den Ueberfeinen und Nervenſchwachen auch Brauch bleiben, ſeine Menſchengebilde als antiquierte Barbarismen kühl zu beſtaunen — wir andern fühlen: Das ewige Leben, das ſeine innerſte Art nicht mit den bunten Kleidern der Kulturen wechſelt, iſt hier am größten geſehen, in ſeinen tiefſten Rhythmen belauſcht und offenbart ſich in einer Geſetzlichkeit, die um ſo bedeutſamer und unverbrüchlicher iſt, weil ſie, mit allem Schein planloſer Willkür geſchmückt, ſich dem Blick der Regeln ſuchenden Rationaliſten verbirgt, tief im Innern des Werkes; jedes Glied des großen Körpers aber bewegt dies tiefe Geſetz geheimnisvoll unmittelbar und wohnt im Leib dieſer ſcheinwirren bunten Welt als beſeelendes Herz — nicht weniger verborgen, noch weniger offenbar als Gottes Wille in der Welt. Als ein Geſchlecht, das Freiheit erſehnt und Ungebundenheit fürchtet, Regeln verachtet und Geſetze ſucht, kommen wir zu Shakeſpeare. So kamen vor hundert Jahren ſchon einmal die zu tieferm Welt- und Selbſtgefühl erwachten jungen Deutſchen zu ihm, und als ſtolzeſtes Denkmal ihrer Liebe ward damals die Form geſchaffen, in der wir bis heute den deutſchen Shakeſpeare erkennen: der Schlegel-Tieck. Für jeden, der mehr Ehrfurcht vor dem lebendigen als vor dem toten Leben beſitzt, war die Frage offen: wann wird dieſer Shakeſpeare unſrer Urgroßväter abgelöſt? Wer erneut ſein ewiges Werk in unſrer um vier Generationen bereicherten Sprache? Birgt das volle Jahrhundert, das uns von den Schlegels trennt, weniger an kulturellen Wandlungen, als jene nicht halb ſo lange Zeitſpanne, die Schlegels Ueberſetzung von der Wielands trennte

Digitized by Google

und einen Abgrund zwischen beider Werk legte? Und zugegeben, daß in unsrer Sprache seit Schlegel kein Genie wie Goethe gewaltet hat, dessen Werk die Romantiker über Wieland erhob — die successive Arbeit der Kleist, Grabbe, Büchner, Immermann, Hebbel und Grillparzer hat in unsrer Sprache doch gerade für den dramatischen Stil neue Kräfte die Fülle aufgespeichert, die eine starke Künstlerhand der Erneuerung des deutschen Shakespeare zuleiten konnte. Auch durfte die letzte Frage, ob in unsrer Zeit die starke Hand zur Vollziehung des so bereiten Werkes zu erwarten sei, nicht verneint werden. Wohl wissen wir, daß dieser letzten Generation das große erlösende Dichtkunstwerk, die Ordnung der lebenhaltigen Sprachformen zu einem monumentalen (epischen oder dramatischen) Weltbild noch nicht gelang. Aber in der sprachsinnlichen Gestaltung der einzelnen Lebensphänomene brachte sie's zur Meisterschaft: unsre Tage — man freut und rühmt sich des viel zu wenig — besitzen eine Lyrik großen, eigenen und neuen Stils. Sollte aus der Schule der George und Hofmannsthal, der Dehmel, Mombert und Rilke nicht ein Sprachkünstler erwachsen, der diese neue deutsche von unserm Leben geschwellte Wortgewalt über das große Werk Shakespeares kommen ließ? Die Kraft, der aus Eigenem das ganz Große zu bilden versagt bleibt, darf doch in der Nachbildung sich an das Größte wagen. So ist es ja schon der Romantik geschehen; und unser so nachfühlsames, so historisches, so eindringliches Geschlecht hätte sein wortkünstlerisches Vermögen nicht nützen sollen, um unsern größten fremdsprachigen Schatz neu zu fassen? Nun denn, was geschehen mußte, geschah. Seit Monatsfrist liegt der erste Band vor des Werkes: Shakespeare in deutscher Sprache (bei Georg Bondi in Berlin). Herausgeber ist Friedrich Gundolf, der die von Schlegel übersetzten Dramen (sehr stark) überarbeitet, die wichtigen der von Tieck-Baudissin herrührenden Uebersetzungen (Coriolan, Antonius und Cleopatra, Macbeth, Lear, Othello) aber durch völlig neue ersetzt hat. Der vorliegende Band enthält den revidierten ‚Julius Caesar' und völlig neugeschaffen ‚Antonius und Cleopatra' und ‚Coriolan': er bietet also in die Anlage des ganzen Unternehmens einen genügend orientierenden Einblick.

Friedrich Gundolf ist ein junger Dichter aus dem Kreise Stefan Georges. Was die Erziehung zum gewissenhaften und zielklaren Gebrauch der sprachkünstlerischen Form anlangt, so kann keine bessere Schule als die Georges gedacht werden, und der großen Gefahr dieser Herkunft, der halb ängstlichen, halb hochmütigen Exklusivität, der allzu wachsamen Georgischen Grandezza, entrückte hier der große Gegenstand den Poeten. Auf Adlerflügeln trug ihn der Shakespearesche Genius aus der dünnen Atmosphäre naturüberlegener Vornehmheit in die vollfrische Erdluft des wirkenden Lebens hinein. Hier, scheint mir, zahlt die Schule Stefan Georges der deutschen Nation, den vielen, allen, endlich ihre Schuld. Denn wenn das deutsche Volk noch in irgend einem Grade ästhetische Lebensinteressen hat, so ist die Tat Friedrich Gundolfs ein National-Ereignis.

Digitized by Google

Die Schlegel-Tieckſche Ueberſetzung iſt uns allen teuer, weil ſie mit dem großen Phänomen Shakeſpeare ſeit ſeinem erſten Auftauchen in unſerm Geſichtskreis untrennbar verſchmolzen ſchien. Aber nun zeigt ſich, daß die Teile löſbar ſind, und durch Gundolf erhebt ſich (obſchon in deutſcher Sprache) jetzt ein eigentlicherer Shakeſpeare. Denn man legt neben den Schlegel-Tieckſchen Text dieſer drei Römerdramen die Gundolfſche und die engliſche Faſſung und man erkennt plötzlich, wie ſtark das Deutſch unſers bisherigen Shakeſpeare mit einem dem Original fremden, im weſentlichen Schillerſchen Geiſt durchſetzt war. Erſt nach Schiller hat Deutſchland, vor allen in Kleiſt, Dramatiker von wahrhaft Shakeſpeareſchem Geiſt gehabt, und von ihnen erſt empfängt Gundolf die Möglichkeit, das Original rein zu hören und echt klingen zu laſſen. Ins unmittelbar ſinnlich Packende wandelt er die ethiſierend abſtrakten Vokabeln der alten Ueberſetzung zurück. Zum fliegenden Atem lebenzitternder Rede wird die logiſche, korrekte Reinlichkeit der alten Konſtruktionen aufgelockert. Alles aber wird zum reinen Triumph William Shakeſpeares, denn immer wieder und wieder zeigt ſich, daß die beſſere, lebendigere Ueberſetzung Gundolfs zugleich die ſehr viel wörtlichere iſt. Nicht Gundolf tat ein neu Gewürz hinzu — die Schlegel-Tieck hatten Waſſer in den Wein gegoſſen!

Das gilt bis zu gewiſſem Grade ſogar für die von Schlegel ſelbſt überſetzten Dramen. Im vorliegenden ‚Julius Cäſar' wenigſtens hat ſich Gundolf durchaus nicht, wie ſeine Vorrede behauptet, „auf Berichtigung einiger Fehler und Mißverſtändniſſe" beſchränkt, ſondern hat in manchen Szenen wichtige Stellen aus rein künſtleriſchen Gründen neugeformt. In der großen Abrechnungsſzene des Caſſius und Brutus (IV, 3), zum Beiſpiel, ſteht bei Schlegel ſtets das Wort ‚Krieger', das uns zweifellos einen ethiſch erhabenen Klang hat. In die eiſerne Straffheit einer römiſchen Offizierſprache paßt zweifellos Gundolfs nüchternes ‚Soldat' beſſer — und bei Shakeſpare ſteht wirklich eben soldier und nicht warrier! Man halte nun einen Schlegelſchen Satz: „Ihr ſagt, daß ihr ein beſſ'rer Krieger ſeid" mit dem ärgerlichen Apoſtroph und der ernüchternden Konjuktion neben Gundolfs beflügelte Zeile: „Ihr ſagt, ihr ſeid ein beſſerer Soldat". Den Hinauswurf des Poeten gibt Schlegel viel zu pathetiſch mit: „Fort, verwegner Burſch!" — Gundolf (wiederum in großer Nähe des Originals): „Dreiſter Burſche, weg!" Auf des Brutus: „Portia ſtarb" und des Caſſius Ausruf ſagt Brutus bei Schlegel ſehr feierlich: „Sie iſt dahin"; bei Gundolf wiederholt er monoton, ſchlicht, viel eindrucksſamer (und wörtlich nach dem Engliſchen!): „Sie ſtarb". Die Fülle ſolcher Kleinigkeiten wirkt im ganzen Klang einer Szene ſchon Großes.

Aber unvergleichlich gewichtiger als dieſe gelegentlichen Auffriſchungen Schlegels, der doch in vielen Partien unverbeſſerlich Starkes und Lebendiges geformt hat, iſt nun der Abſtand des Gundolfſchen Textes von dem Tieck-Baudiſſinſchen Deutſch in ‚Coriolan' und in ‚Antonius und Cleopatra'. Auf die zahlreichen Verbeſſerungen grober Unſinnigkeiten gehe ich nicht ein, denn

Digitized by Google

solche sachlichen Korrekturen haben schon andre angestellt. Das berührt nicht das eigentliche Verdienst des Dichters Gundolf. Im andern Sinne freilich hat die unbedingte Achtsamkeit auf das Wort des Dichters schon mit diesem Verdienst zu tun. Wenn Volumnia in ihrer großen Ansprache bisher ‚ich' sagte, so heißt es jetzt originalgetreu und nicht ohne psychologisch bedeutsame Differenz ‚wir'. Wenn Coriolan in seiner Erschütterung sich mit einem verunglückten Schauspieler vergleicht, so hält Shakespeare (und Gundolf) das Bild durch:

„Wie ein dummer Spieler
vergaß ich meine Roll' und bin heraus,
ja fiel ganz durch."

Bisher hieß es (ohne Not das starke Bild verlassend und in nackte Allgemeinheit zurückkehrend):

„— — — und bin verwirrt, bis zur Verhöhnung selbst"

Und wie sehr viel schöner ist Gundolfs wortgetreues:

„Ich hab' nicht mehr die Augen wie in Rom" —

gegen das frühere entsinnlichte:

„Mein Auge schaut nicht mehr, wie sonst in Rom".

Oder wie kahl wirkt die unpersönliche Konstruktion (aus der Botenszene der Cleopatra):

„Dann ström' ein goldner Regen dir, ein Hagel
an Perlen reich"

neben Gundolfs plastischen:

„— setz ich dich unter Traufen Golds und hagle
Prachtperlen auf dich."

Wie Gundolf den Rhythmus des Originals zu halten weiß, dafür als Beispiel der berühmte Schluß der Szene zwischen Coriolan und den Frauen (V, 3):

Shakespeare: Ladies, you deserve
To have a temple built you: all the swords
In Italy, and her confederate arms,
Could nothave made this peace.

Schlegel-Tieck: Ihr Frau'n verdient,
daß man euch Tempel baut; denn alle Schwerter
Italiens und aller Bundesgenossen,
sie hätten diesen Frieden nicht erkämpft.

Die gänzlich unnötige logische Partikel ‚denn' zerbricht den Schwung des Gefühls und zerstört die prachtvolle durch Hiatus bei Shakespeare geschaffene Cäsur. (Kostbare Atempause für den Schauspieler!) Die letzte Zeile, im Original wirksam abbrechend, ist zu fünf braven Jamben ausgeplättet. Gundolf stellt alles: den Atemzug, das stürmende Tempo, den jähen Schlußakzent wieder her:

„Frau'n, ihr verdientet
Daß man euch Tempel baue. Alle Schwerter
Italiens, alle Bundes-waffen hätten
Den Frieden nicht bewirkt."

Digitized by Google

Und ſchließlich nur noch eines aus der Fülle der Beiſpiele. Im zweiten Akt von ‚Antonius und Cleopatra' zechen die Triumvirn auf der Galeere des Pompejus. Dies Bacchanal der Weltherren zwiſchen Meer und Sternhimmel gehört zu Shakeſpeares allerſchönſten Szenen; den Höhepunkt der berauſchten Luſt ſoll ein Trinklied anzeigen. Bei Tieck lautet es:

Komm, du König, weinbekränzt,
Bacchus, deſſen Auge glänzt:
Du verjagſt die Leidgedanken!
In den Locken Epheuranken,
Trinkt, bis alle Welten ſchwanken!

Nun höre man daneben Gundolf:

Draller Bacchus, Herr vom Wein,
Komm mit deinen Trinkäuglein,
Daß im Faß der Gram erſäuft,
Trauben rings ums Haar gehäuft — —
Füll uns, bis die Welt rund läuft.

Wer ermißt den Abſtand: die faſt feierliche Pathetik im erſten Vers mit ſeiner ziviliſierten Anakreontik, ſeinen pathetiſchen ‚Leidgedanken' und ſchillerſch ‚ſchwankenden Welten' — und daneben die wüſtfröhliche Zecherlaune, die derbe Urwüchſigkeit Gundolfs, die natürlich wieder ganz aus Shakeſpeare zu belegen iſt, denn die Tieckſchen haben, zum Beiſpiel, das unvornehme ‚plumpy Bacchus' ganz ignoriert und dafürSchillerſche Geiſtigkeit in den ſchlicht phyſiſchen Vorgang der rundgehenden Welt gegoſſen.

... Wenn man hinzuſetzt, daß gleich ſtarke Beiſpiele faſt jede Seite bringt, ſo genügt das Angeführte vielleicht, um einen Begriff zu geben, wie neu, wie viel farbenreiner, wie viel mehr er ſelbſt Shakeſpeare aus dieſer Nachdichtung uns entgegentritt. Was wir als das Weſentlichſte ſeines Weſens ſtets empfanden, geht hier nun, von Schlacken befreit, in verjüngter Kraft hervor, tönt voll aus deutſchen Worten. Das empfinde ich ſo ſtark als Glück, das erfüllt mich mit ſoviel Dankbarkeit gegen den Ueberſetzer, daß mir alle Neigung fehlt, bei Bedenklichem zu verweilen. Man könnte belegen, daß er dem Shakeſpeare zuweilen treuer folgt, als der deutſche Wortſinn gut heißt, daß manche Wendung an ſich ſtark, aber im Munde eben der Perſon unwahrſcheinlich iſt, daß der Wille zur Volkstümlichkeit ſein jäh befreites Aeſthetenherz manchmal zu allzugroben Berolinismen greifen läßt. Aber das alles verſchwindet in dem ungemeinen Verdienſt dieſer Arbeit.

Ich habe dies Verdienſt hier nicht im mindeſten erſchöpfend würdigen wollen. Nach Abſchluß des Werkes mag ein Fachgelehrter es auch nach ſeinen philologiſchen Qualitäten abſchätzen. Mir ſchien es nur wichtig, den Genußwert dieſer Verdeutſchung aufs ſtärkſte zu betonen; denn ſeit Schlegel haben allerlei ſympathiſche Literaten und unterrichtete Philologen am Shakeſpeare gearbeitet — aber hier kommt zum erſten Mal wieder ein Dichter. Und dies ſcheint mir das wahrhaft große Ereignis: der Zeitgenoſſe Friedrich Gundolf hat uns den Shakeſpeare erneut.

Digitized by Google

Im Schilf/ von Guſtaf Collijn

Schauſpiel in einem Akt

Perſonen:

Klas Ring, Komponiſt
Signe Ring, ſeine Frau
Dagmar Ring, ſeine Schweſter
Graf d'Harcourt
Hélène d'Harcourt
Ein Briefträger

Ein Sommerſitz in den Schären. Rechts das Wohnhaus mit Veranda, links ein Teil des Gartens, gegen den Hintergrund Zaun, Gartenpforte und Gatter, dahinter die Landſtraße und das ſchilfbewachſene Seeufer. Vor dem Eingang zur Landungsbrücke, die faſt vom Schilf verdeckt iſt, befindet ſich ebenfalls ein Gatter. Auf der Brücke ſteht ein bequemer Rubeſeſſel.

Es iſt ein Abend im Auguſt, kurz vor Dämmerungseinbruch. Dagmar ſitzt auf der Veranda und lieſt. Ein Herr und eine Dame gehen Arm in Arm langſam an der Villa vorüber; die Dame betrachtet verſtohlen, aber mit ſichtlichem Intereſſe das ganze Anweſen. Eine Weile, nachdem ſie vorüber ſind, tritt Klas aus der Villa, geht an den Zaun, beugt ſich eifrig ſpähend darüber. Dagmar beobachtet ihn von der Veranda aus, geht leiſe zu ihm hinunter.

Klas (fährt zuſammen): Du . . . Dagmar . . . Ich hörte dich gar nicht . . . Wann biſt du gekommen?

Dagmar: Vor einer Weile. Signe war gerade beſchäftigt, und dich dürfte man nicht ſtören, behauptete ſie. Alſo hab' ich mir ein Buch geholt und mich auf die Veranda geſetzt und geleſen. — Aber du ſiehſt ſo — ſo ſonderbar aus, Klas. Was iſt mit dir?

Klas: Du müßteſt daran denken, kleines Schweſterlein, daß ich es nicht liebe, plötzlich jemand dicht hinter mir zu fühlen — ſo wie eben dich.

Dagmar: Ich glaubte, du hätteſt mich geſehen — verzeih!

Klas: Manchmal träumt mir, es ſchleiche ſich jemand an mich heran, und da überkommt mich die Angſt — eh' ich erwache, und auch noch im Wachen — ja, jetzt eben noch, mitten am hellen Tage.

Dagmar: Signe hat mir erzählt, du hätteſt neulich nachts ganz verzweifelt gerufen, ſo daß ſie voll Schrecken nach deinem Zimmer geſtürzt ſei — aber die Tür ſei verſchloſſen geweſen.

Klas (ausweichend): Ich kann nun einmal nicht ſchlafen, wenn ich mich nicht eingeriegelt habe. (Wechſelt den Ton) Es iſt lieb von dir, daß du nach uns ſiehſt. Iſt Mama auch da?

Dagmar: Nein — ſie hat Angſt, ſie könnte zu oft kommen. Junge Eheleute wollen in Frieden gelaſſen ſein, ſagt ſie.

Klas: Gute Mutter.

Dagmar: Ihr kommt doch morgen hinüber und beſucht ſie?

Digitized by Google

Klas: Morgen — morgen — wie lange iſts noch bis dahin! Es mag wohl das Vorgefühl ſein, daß ich heut Nacht wieder nicht ſchlafen werde. (Er öffnet die Gartentür und macht ein paar Schritte in der Richtung, die das fremde Paar eingeſchlagen hat)

Dagmar: Was ſiehſt du denen ſo nach? War es jemand, den du kannteſt?

Klas (kommt zurück; in Gedanken): Es war eine Aehnlichkeit. — Nein, es iſt nicht denkbar. — Wenn du wüßteſt, wie oft es mir in den letzten Jahren Herzklopfen gemacht hat, daß ich ſah, was doch gar nicht da iſt — gar nicht da ſein kann!

Dagmar: Die Gabe möcht' ich auch haben.

Klas: Die Dame, die eben vorbeiging — die Frau, der ſie gleicht, kann gar nicht hier ſein. Sie lebt nicht in unſerm Land.

Dagmar: Alſo ſie iſt es, die wieder einmal in deiner Phantaſie ſpukt. Aber Klas!

Klas: Die Phantaſie — die kann ſtärker ſein und wirklicher als das Leben, wenn die Erinnerung nicht ſterben will und — die Sehnſucht.

Dagmar: „Es war ein Frühlingstag in Paris" — viel mehr haſt du mir nie von dem Märchen vertraut. Ich ſehe deine myſtiſche Schöne vor mir — feenhaft, unwirklich, im goldigen Nebelflor der ſcheidenden Sonne, hoch oben auf einem der Türme des Trocadéro.

Klas: In Nebel und Wolken — ach, könnt' ich mich ſelber zwingen, zu glauben, ſie ſei nie wirklich geweſen!

Dagmar (mit einer Bewegung nach der Straße hinaus): Wenn ſie's war, ſo ſcheint ſie jetzt auf alle Fälle glücklich verheiratet zu ſein — genau ſo wie du.

Klas: Ein Graf d'Harcourt — ein Ebenbürtiger.

Dagmar: Ein Ebenbürtiger — alſo das war das Hindernis.

Klas: Was war ich? Ein aufſteigendes Talent, wie man ſo ſagt. Aber einen Namen hatte ich noch nicht, damals.

Dagmar: Und du warſt ihr nicht gut genug, ſo wie du warſt?

Klas: Wenigſtens nicht ‚groß' genug. Manche Frauen verlangen Geld — andre Ruhm — andre — (er macht eine Handbewegung)

Dagmar: Um ſolche Dinge liebt man doch nicht!

Klas: Ich fand es nicht ſo unbegreiflich damals. Sie hatte ihren Namen — alſo mußte ich auch einen haben, der klang, wollte ich ihn ihr als Erſatz bieten. Es mag ja ganz ſchön und gut ſein, die Geſchichte vom armen Künſtler, dem ſich eine Frau zu eigen gibt, den ſie hegt, und an den ſie glaubt in guten und böſen Tagen; aber für mich hieß es, erreichen, was ſie verlangte, oder . . .

Dagmar: Wie konnteſt du — nein, wie konnteſt du nur dir aus einer — ſolchen Perſon etwas machen!

Klas (lächelt): Das war doch nichts Böſes, daß ſie mich anſpornte zu den äußerſten Anſtrengungen — ſo daß ich alles, alles an mein Schaffen

Digitized by Google

ſetzte. (In Erinnerungen) Sie beſaß die Art von weiblicher Intelligenz, die jeder Lebensäußerung Adel und Schönheit verleiht! Wie ſie zu folgen wußte, wie ihr ganzes Sein ein Auffaſſen war.

Dagmar: Und trotzdem hat ſie dich nicht verſtanden als Künſtler.

Klas: Verſtanden hat ſie mich wohl, aber geglaubt hat ſie nicht an mich, nicht an ſich ſelbſt — das lag eben in ihrer wechſelnden, ſenſitiven Natur. Feig war ſie, Dagmar, grenzenlos feig! — Ich könnt' es laut hinausſchreien, denn es iſt wahr. Doch erſt als das Ende kam, hatte das für mich Bedeutung. Trotzen oder brechen, Großes zu wagen aufs Ungewiſſe hin — niemals! Für den Augenblick, ja, da konnte ſie alles vergeſſen, und dann, oh, dann hatte ſie einen Charme, den weder Tage noch Jahre aus meinem Gedächtnis haben auslöſchen können.

Dagmar: Aber ſo laß doch einmal dieſe Gedanken an alte pariſer Dummheiten und denk an das, was jetzt iſt.

Klas: Deine Freundſchaft für Signe iſt mir eine große Freude, Dagmar. Aber laß dich dadurch nicht verleiten, ihre Eiferſucht auf meine Vergangenheit zu ſchüren.

Dagmar: Signe kommt mir ganz und gar nicht zu anſpruchsvoll vor — dir gegenüber. Sie iſt gut und reizend und hat dich von Herzen lieb — das weiß ich.

Klas: Das brauchſt du mir nicht zu verſichern.

Dagmar: Wenn ich ihr nur ein bischen mehr von meiner — ‚Abgrundnatur' geben könnte! (Signe erſcheint, von Klas und Dagmar unbemerkt, auf der Veranda)

Klas (lacht): Nun — weshalb beirateſt du denn nicht ſelber, Schweſterlein?

Dagmar: Wahrſcheinlich, weil ich zu ſehr an dir hänge, du Ungeheuer! Und außerdem — meine unſchätzbare Freiheit verkaufen, das möchte ich nur für — koloſſal viel Liebe.

Klas: Du mein Schweſterlein!

Dagmar: Ach was, Schweſterlein, Schweſterlein . . . Aufraffen ſollſt du dich, Klas!

Klas: Wir haben einander ſonſt immer verſtanden. Aber wenn du ſo redeſt, Dagmar, hab ich das Gefühl, als wäre vieles, was früher gut war, anders geworden, ſeit ich verheiratet bin.

Signe (geht zu den andern hinunter): Was iſt nicht gut, ſeit du verheiratet biſt, Klas?

Klas: Ach, Signe, alles, alles iſt gut! Blos Dagmar iſt ein bischen böſe.

Signe: Das kann ſie ja gar nicht ſein.

Dagmar: Kann ich nicht? Du hätteſt blos hören ſollen, wie ich dem Tyrannen da die Leviten geleſen habe!

Signe (nähert ſich Klas, weich): Tyrann — willſt du mein Tyrann ſein, Klas?

Klas (ungeduldig): Sind die Zeitungen gekommen?

Digitized by Google

Signe: Nein.

Klas: Wenn man auf etwas wartet, was darin ſtehen ſoll, kommen ſie nie zur Zeit.

Signe (zu Dagmar): Findeſt du, daß Klas krank ausſieht?

Dagmar: Krank? Warum fragſt Du?

Signe: Oh — er hat mir einen Schreck eingejagt, weil er ſelber behauptet, daß ers iſt.

Dagmar: Dann iſt es deine Aufgabe, ihn wieder geſund zu machen. — Aber jetzt hol ich mir einen Korb drinnen. Ich hab Mama verſprochen, ihr ein paar Stachelbeeren mitzubringen.

Signe: Gern! (Dagmar geht ins Haus) Stellſt du dich krank, Klas, blos um mich los zu werden?

Klas: Schöner Verdacht!

Signe: Ja, ſieh, was ſoll ich denn denken? Ich bin wohl nicht ſo gegen dich, wie dus möchteſt? Willſt Du nicht mit mir darüber ſprechen?

Klas: Liebſte Signe — Dagmar hat vorhin geſagt, du ſeiſt gut und reizend — und ſie hat ja ſo recht . . .

Signe: Ich möchte lieber ſo ſein, daß ich dir gefiele — daß du mich ein bischen lieb haben könnteſt. Du verheimlichſt mir etwas. Sonſt wärſt du nicht ſo gegen mich.

Klas: Horch — es rauſcht im Schilf . . .

Signe: Laß doch das jetzt. Was kümmert es mich!

Klas: Den geheimnisvoll-myſtiſchen Reiz des Schilfes — den hab ich geliebt, ſeit ich denken kann.

Signe: Und ich haſſe das Schlinggewächs — heimtückiſch iſt es, gierig, umſtrickend.

Klas: Du biſt in den Klippen aufgewachſen — ich im Schilf.

Signe (zögernd): Wovon haſt du vorhin mit Dagmar geſprochen? Ich habe, ohne es zu wollen, etwas gehört . . .

Klas: Wir haben von etwas geſprochen, was du ſchon weißt — was ich dir anvertraut habe, lange ehe wir uns heirateten. Na — und —?

Signe: Verſtehſt du nicht, daß es mir weh tut, wenn du mit jemand anders davon ſprichſt?

Klas: Nein — meine Vergangenheit gehört mir mit ihren Freuden und ihren Schmerzen. In der ganzen Welt gibt es keinen Kontrakt, der mir mein Recht abſprechen könnte, allein und nach Gutdünken über den ſeeliſchen Inhalt meines Lebens zu verfügen. — Aber du kannſt ganz ruhig ſein — weder dir noch einem andern Menſchen erzähl' ich alles, was ich erlebt habe.

Signe: Klas —!

Klas: Ein Menſch ohne lebendige Erinnerungen — das iſt das Traurigſte, was ich mir denken kann. Du haſt mir verſichert, meine Vergangenheit ſei dir gleichgiltig. Ich hoffe doch, es war dir Ernſt damit.

Signe: Ja — ſolange ich glauben durfte, ſie ſei auch dir gleichgültig.

Digitized by Google

Klas: Ach — Signe!

Signe: Antworte mir auf eine Frage. Haſt du gewußt, daß ſie ſich verheiratet hatte, ehe du zu dem Entſchluß kamſt, mit mir vorlieb zu nehmen?

Klas: Siehſt du denn nicht, daß ich müde bin und aufgerieben? Weshalb mußt du mich wieder mit all dieſen unnützen Fragen quälen?

Signe: Um ihretwillen allein — ihr zu Gefallen haſt du dich krank gearbeitet.

Klas: Nun — immerhin hat mir das ein bischen Berühmtheit eingetragen, die ich jetzt mit dir teile.

Signe: Das iſts nicht, was ich mit dir teilen will. Ich bin deine Frau, Klas, und du machſt mich vor allen Menſchen zum Geſpött!

Klas: Ach, Signe, daß du nicht haſt begreifen wollen, was ich — ohne Worte — von dir erhoffte — und wünſchte! Ein bischen Geduld — Nachſicht, wenn du willſt . . . Aber — ich kanns nicht ändern — Signe — jetzt nicht — — jetzt noch nicht — —

Signe: Wie willſt du denn, daß ich glauben ſoll, du hätteſt mich lieb, wenn du nur immer verſuchſt, mir auszuweichen?

Klas: Das iſt nicht wahr, Signe — das iſt nicht wahr!

Signe: War es vielleicht, um deiner Mutter eine Freude zu machen — — oder weil ich ein bischen ſpielen kann — daß du mich geheiratet haſt — ſag?

Klas: Daß ich dein Talent bewundere, wirſt du mir ja wohl nicht vorwerfen wollen . . .

Signe (unter hervorſtürzenden Tränen): Ich möchte das noch lieber glauben, als — daß du mich geheiratet haſt — um ihr zu zeigen — daß . . .

Klas: Signe! Du haſt es doch wohl auch ſelbſt gewollt! Du biſt doch nicht ein ſeelenloſes Ding, das ſich von einem Lebensverhältnis ins andre ſchieben läßt — ohne eigenen Willen.

Signe: Ah, wie ich dieſes Weib haſſe! Immer ſteht ſie zwiſchen uns wie ein Geſpenſt. Dabei hat ſie dich ja nicht einmal verſtehen können — ahnte gar nicht, wer du warſt — glaubte nicht an dich — an dich!

Klas: Horch' du mit deinen feinſten Gehörnerven, wenn du ſpielſt — aber ſonſt — laß es ſein!

Signe: Kann ich dafür, daß ihr ſo laut geſprochen habt? Nein, weißt du — jetzt biſt du wieder einmal ungerecht! Ah — — daß du ſo ſein kannſt — ſo — — (Sie kämpft mit den Tränen)

Klas: Was iſt das nur, worein wir uns da geſtürzt haben — was uns zwingt, zu verletzen und zu verwunden, wo wir heilen möchten, zu . . .

Signe: Klas, ich fürchte mich vor dir!

Klas (bitter): Auch eine Art, mich zu verſtehen.

Signe: Du ſagſt, ich verſteh dich nicht, ich horche, ich . . . (Weint)

Dagmar (kommt, ſtellt einen Korb ab): Liebſte Signe, was iſt denn?

Digitized by Google

Signe (schluchzend): Nichts — nichts — —

Klas (zu Dagmar): Sprich du mit Signe. (Ab ins Haus)

Dagmar: Aber Signe — so beruhige dich doch! Du mußt es nicht so schwer nehmen, wenn Klas dir mal ein hartes Wort gibt. Das brauch' ich dir doch nicht zu sagen, daß er das beste Herz von der Welt hat und keinem Menschen wehtun möchte . . am wenigsten dir.

Signe: Du hast ein großes Unrecht getan, Dagmar, daß du mir geraten hast, Klas zu heiraten.

Dagmar: Was meinst du damit? Wie kannst du so etwas sagen?

Signe: Er hat mich nicht lieb.

Dagmar: Du, die du selber ein bischen von einem Künstler bist, solltest doch wissen, daß Künstler keine ruhigen Alltagsseelen sind. Ihre Laune wechselt, ohne daß sie selber wissen, warum.

Signe: Es ist nicht das . . .

Dagmar: Wär' es dir lieber, du hättest seine hinreißende Macht nie erfahren? Du begreifst ja doch . . . dieser Gefühlsüberschwang, der seine Kompositionen kennzeichnet, muß natürlich auch in seinem Leben eine Art Ausdruck finden . . . das darf dir deine Ruhe nicht stören!

Signe: Aber, Dagmar . . . wenn er jetzt überhaupt nichts mehr schaffen kann, blos weil er mit mir verheiratet ist! Wenn er blos immerzu an die andre denkt . . .

Dagmar: Was hast du denn von ihr noch zu fürchten?

Signe: Alles, alles! Du weißt nicht, wie Klas mich ausgeschlossen hält von allem . . .

Dagmar: Du bist zu fügsam, Signe. Und ich fürchte, du handelst nicht klug.

Signe: Wenn er mich nicht so liebhaben kann, wie ich bin, dann . . .

Dagmar: Du müßtest ein bischen die Führung übernehmen . . . ein bischen auftrumpfen . . . und ihm ab und zu den Kopf verdrehen, daß ihm ganz schwindlig wird . . .

Signe: Was willst du denn, daß ich tun soll?

Dagmar: Darauf bedacht sein, daß du immer so hübsch wie nur möglich aussiehst — und lachen sollst du — und tanzen — — ach, du kleine, dumme Signe! (Sie wirbelt sie im Kreis herum)

Signe (halb getröstet): Ach, du hast gut reden . . .

Dagmar: Ich stell' mir vor — eine Frau kann alles, wenn es gilt, den sie liebt, zu erringen oder zu halten. Ich jedenfalls könnt' es.

Signe: Ja — du — du hast es immer verstanden, du warst immer so, daß alle Menschen in dich verliebt waren.

Dagmar: Nun — jedenfalls kenn' ich meinen Bruder und weiß, wie man ihn nehmen muß. (Mit leiserer Stimme) Klas ist natürlich auch ein bischen eitel — wie alle Künstler. Du darfst dich nie gleichgiltig zeigen gegen seine Arbeit — na, das brauch' ich dir nicht erst zu sagen, das weißt du selbst.

Digitized by Google

Signe (immer befriedigter): Ich will doch auch gar nichts andres, als nur ihn zufrieden und glücklich sehen.

Dagmar: Das werdet ihr beide auch noch, wenn ihr einander blos erst ein bischen besser verstehen lernt . . . (Ein Briefträger nähert sich. Dagmar nimmt ihm über den Zaun weg die Post ab, ruft): Klas, die Zeitungen. (Klas erscheint am Fenster, Dagmar winkt mit den Zeitungen zu ihm hinauf)

Klas: Um diese Jahreszeit . . . ich begreife nicht . . .

Dagmar (breitet vor sich und Klas eine Zeitung aus): Da ists. . . . Es scheint, es ist ein Bericht aus einer französischen Zeitung . . . Willst du sehen, Signe?

Signe (hat nach einer andern Zeitung gegriffen): Was kümmerts mich! Mir braucht doch keiner zu sagen, was Klas als Komponist wert ist . . . (Setzt sich auf die Veranda)

Klas: Es ist aus ‚L'Art musical' — aber wer den Artikel geschrieben hat, steht nicht dabei.

Dagmar: Famos. Hör' nur. (Liest vor) Klas Ring ist unbestreitbar das ursprünglichste Talent, das Skandinavien in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat. Wie ein neuer Grieg erobert er den Kontinent. Er . . .

Klas (in Gedanken): Laß nur, Dagmar . . später, später . . .

Dagmar: Aber, Klas! Was ist denn? Bist du damit nicht zufrieden?

Klas (leise): Ich weiß nicht — aber der Artikel — gerade jetzt — kommt mir vor, als wär' er inspiriert — — als wär' er ein Gruß — —

Dagmar: Du könntest immerhin stolz darauf sein, daß man jetzt so über dich schreibt . . . Komm herunter, Signe, und verwöhne deinen Mann ein bischen, hörst du. (Signe kommt herunter und will Klas küssen)

Klas (weicht ihr aus): Aber liebes Kind . . . So was hat doch gar keinen Wert, das ist nichts. (Fährt plötzlich auf) Hat nicht jemand gerufen draußen . . . auf dem Meer? Still! (Dagmar und Signe lauschen)

Signe: Wirklich . . . du bist heut Abend ganz besonders nervös.

Klas: Wart' nur . . . da . . wieder.

Dagmar (horcht, schüttelt den Kopf): Das ist wohl nur eine Stimme aus den unruhigen Tiefen deiner Seele.

Signe: Du sollst nicht so starren, Klas.

Dagmar: Wie warm es noch ist heute Abend.

Klas: Eine drückende Angst liegt in der Luft . . .

Signe: Klas . . gib mir die Zeitung, die du da so krampfhaft in der Hand hältst . . . (Vom Meer hört man das leise Singen einer Frauenstimme. Klas fährt bei den ersten Tönen zusammen, lacht nervös, richtet sich auf, nähert sich langsam, voller Spannung, der Gartenpforte. Signe und Dagmar folgen ihm)

Dagmar: Was für eine schöne Stimme!

Signe: Aber, hört doch — hört ihr denn nicht? Es klingt, als wär' es ein Lied von Klas . . . .

Digitized by Google

Klas: Still!

Signe (Nach dem Schluß des Geſanges): War es von dir?

Dagmar (ablenkend): Weißt du, ich finde, darauf ſollteſt du erwidern, Signe, mach die Fenſter auf im Salon . . . und dann ein ‚Appaſſionato' daß es wie ein Sturm übers Meer brauſt . . (Dagmar nimmt Signe bei der Hand und führt ſie zur Veranda hinauf, flüſtert ihr den Titel von einer der Kompoſitionen ihres Mannes ins Ohr. Signe verſchwindet im Haus. Dagmar kommt zurück)

Dagmar (faßt ihres Bruders Hand): Deine Hand zittert . . .

Klas: Ihre Stimme . . . das war ihre Stimme . . .

Dagmar: Das hab' ich begriffen. — (Streicht ihm über die Stirn) . . Komm, komm doch, Klas . . . (Signe fängt an zu ſpielen. Der Graf d'Harcourt erſcheint, vor Klas und Dagmar den Hut ziehend)

Graf: Iſt dies die Villa des Herrn Komponiſten Ring?

Dagmar: Ja! (Macht eine Handbewegung zu Klas hin)

Graf (tritt durch die Gartentür. Zu Klas): Verzeihen Sie meine Kühnheit . . . aber der Wunſch, dem Meiſter meine Ehrerbietung zu Füßen zu legen, wurde zu mächtig in mir. Mein Name iſt Graf d'Harcourt. Ich war eine Zeitlang Mitglied der franzöſiſchen Botſchaft hier und habe mir da einige mangelhafte Kenntnis Ihrer ſchönen Sprache angeeignet, einer Sprache, ebenſo wohllautend, wie der Name Ihres Landes, ebenſo kraftvoll, wie ſein ſtolzes und hochbegabtes Volk . . .

Klas (mühſam): Sie ſind zu liebenswürdig, Herr Graf! (Stellt vor) Meine Schweſter, Fräulein Ring.

Graf (verbeugt ſich): Gnädiges Fräulein, die Schweſter eines großen Mannes gehört gewiſſermaßen auch der bewundernden Oeffentlichkeit an. Unendlich geſchmeichelt . . . Darf ich fragen, wer eben Klavier ſpielt? Ich habe zuerſt ſogar gehofft, Sie könnten es ſein, Meiſter!

Klas: Es iſt meine Frau.

Graf: Ah! . . . Die Muſe! L'inspiratrice! Aber — wenn ich nicht irre, ſo iſt es eine von Ihren Kompoſitionen, die mein Ohr charmiert. Ich verſtumme . . .

Dagmar: Der Geſang, der eben vom Meer her erklang, forderte gleichſam eine Antwort . . .

Graf: Ich fühle mich geſchmeichelt, daß er ihre Aufmerkſamkeit erregte. Es war meine Frau, die geſungen hat . . . Der Gedanke, daß Klas Ring vielleicht ſie hören würde, hat ſie zweifellos inſpiriert . . .

Klas: Sie ſind . . . zu liebenswürdig, Herr Graf!

Graf: Aber gewiß nicht! Ich beklage, daß es für einen Sterblichen keine Möglichkeit gibt, einem Mann, wie Sie es ſind, ſeine Bewunderung und Dankbarkeit zu Füßen zu legen! Ich habe Ihren Liedern unvergeßliche Stunden zu danken. Die Gräfin . . . ah! hören Sie doch, hören Sie! — charmant! — dieſe Paſſage! . . . die Gräfin liebt in der ſkandinaviſchen Muſik ganz entſchieden Ihre Kompoſitionen am meiſten. Im übrigen ge-

Digitized by Google

ſtatte ich mir, Meiſter, Sie daran zu erinnern, daß ſie dereinſt das Pläſier hatte, Sie in Paris zu kennen. Sie iſt eine geborene Freiin von Belleville, Hélène de Belleville. (Die Muſik verſtummt)

Klas: Aber natürlich . . . ich erinnere mich . . . vor ein paar Jahren . . .

Graf: Sie beſaßen damals noch nicht einen ſolchen Namen wie heut . . . nach der magiſtralen Oper . . . aber die Gräfin behauptet, Ihr Talent hätte ſchon damals viel Aufmerkſamkeit in Paris erregt . . . (Klas verneigt ſich ſtumm. Dagmar beobachtet ihn) Sie wagte es nicht, ſich auf Ihre frühere Bekanntſchaft zu berufen, die ſie vergeſſen glaubte. Ihre Freude an der See . . . ein kleines Hotelboot . . . und dann hinaus . . . exzentriſch, gnädiges Fräulein . . . exzentriſch . . . aber weshalb ſoll man ſchönen Frauen nicht ihren Willen laſſen . . . ?

Dagmar: Die Liebe der Frau Gräfin zum Meer hat meine vollſte Sympathie. Aber im allgemeinen pflegt man einer Frau keine Seemannskühnheit zuzutrauen.

Graf: Im allgemeinen . . nein, ganz recht: gnädiges Fräulein. Im allgemeinen . . aber die Gräfin . . . — ah. Ihr trau ich's zu . . das heißt, ſie iſt eine Frau ganz für ſich . . . Was meinen Sie, Meiſter?

Klas: Mein Urteil . . . iſt . . . entſchuldigen Sie . . .

Dagmar: Ich bitte den Herrn Grafen um Entſchuldigung . . . mein Bruder iſt heute nicht recht wohl . . . eine Erkältung . . . etwas Fieber . . .

Graf: Ah . . . ich bin untröſtlich . . . . ich ſehe . . . ein andermal, vielleicht . . . Ich beeile mich, Sie zu verlaſſen, Meiſter . . . An der Hotelbrücke ſoll ich die Gräfin treffen . . . Auf baldige gute Beſſerung, Meiſter! Hocherfreut zu ſehen, daß weiche Frauenhände . . . . Legen Sie mich der Frau — l'inspiratrice, zu Füßen . . . Gnädiges Fräulein . . . ich habe die Ehre . . . (Der Graf entfernt ſich unter wiederholten Verbeugungen. Im ſelben Augenblick ertönt vom Meer her wieder die Stimme — näher, aber ganz kurz. Der Graf wendet ſich um mit einer Geberde, die gleichzeitig Triumph und Befangenheit ausdrückt. Klas ſteht eine Weile ſtumm und ſtarrt ihm nach, bricht dann in ein trockenes, nervöſes Lachen aus).

Klas: Ha, ha, ha! Alſo den Mann hat ſie ſich erwählt.

Dagmar: Klas, laß uns hineingehen.

Klas: Ich kann nicht. Findeſt du nicht, es iſt ſchon ſchwül genug hier draußen? Drin erſtickt man ja . . Ich habe ein Gefühl, als müßt' ich mich zum Fenſter hinauswerfen . . alles um mich her zerſchmettern . . . .

Dagmar: So komm doch zu dir, Klas! So hab ich dich ja noch nie geſehen.

Klas: Schweſterlein — verſtehſt du denn nicht . . . ich kann mich nicht beherrſchen jetzt . . . ich bin krank, krank . . . . es drängt und pocht . . . . (Faßt ſich an den Kopf)

Dagmar (ſtreicht ihm über die Stirn): Lieber Klas!

Digitized by Google

Klas: Du wenigſtens kennſt mich, du kommſt mir nicht mit abgedroſchenen Phraſen von dem, was ich tun müßte, und wie ich ſein ſollte — was doch alles nicht in meiner Macht liegt. Es iſt, als träte ſie mit jedem ihrer Schritte mir aufs Herz.

Dagmar: Und wenn ſie nun käme . . allein . . . möchteſt du nicht mit ihr reden . . . ſie ſo ſehen, wie ſie jetzt iſt? Vielleicht, daß die Wirklichkeit dir Befreiung gäbe, vielleicht, daß der Zauber dann ſchwindet, den deine rege Phantaſie um dies Erinnerungsbild geſponnen.

Klas: Nein, nein! Nicht ſehen! (Nach einer Pauſe) Einſt hoffte ich, in Signes Armen das zu vergeſſen, womit ich noch kämpfte . . . Und ſtatt deſſen . . . dir kann ich es ja ſagen . . . wenn ich mich Signe nähere, ſie an mich ziehen will — erwacht in mir das Alte . . . ich ſehe nicht mehr Signe . . . es lähmt mich, als müßt' ich erſticken . . . und ich muß zurück in meine Einſamkeit.

Dagmar: Arme Signe!

Klas: Wenn ſie blos zu warten verſtünde . . . alles würde ja gut . . . . müßte ja gut werden, wenn ich blos erſt geſund wäre. All das iſt ja blos krankhaft . . . das begreifſt du doch . . . .

Dagmar: Ich möchte es ja ſo gern glauben, Klas. — — Aber komm, wir wollen doch hineingehen. Du mußt verſuchen, ein bischen zu ruhen . . . .

Klas: Nein. . . Du ahnſt nicht, Dagmar, was ich um dieſe Frau gelitten habe. All die Stunden und Stunden, die ich nachts in meinem Zimmer auf und ab gelaufen bin . . . . in denen jeder Pendelſchlag ein ſchmerzhafter Stich war . . . . . (Still) Ich weiß noch, einmal in Paris, packte ich ihr Bild feſt (greift ſchildernd mit der Hand in die Luft), daß ich nicht merkte, wie das Glas zerſplitterte, bis mir das Blut über die Hände lief . . . .

Dagmar: Du haſt dich in das, was du gelitten, immer ſelbſt hineingeſteigert.

Klas: Das bloße Bewußtſein, daß ſie hier iſt, bringt mich außer mir. Jetzt, wo es dämmert — und es raſchelt im Laub, und das Schilf rauſcht — da iſt mirs, als ſäh' ich ſie überall — und als flimmerte dies ſchlangenhaft Schmiegſame, Scheue, Koſende überall um mich rings in der Luft.

Dagmar: Es fängt wirklich an zu dämmern.

Klas: Du willſt doch nicht gehen? Du mußt noch bleiben. Du darfſt nicht gehen! Du mußt mit Signe ſprechen, mußt ſie beſchäftigen, damit ich Zeit habe, mich zu faſſen . . . . . Ich habs ja gekonnt . . . . hab mich durch all dieſe Monate durchgekämpft . . . . aber jetzt habe ich das Gefühl, als könnt' ich über dieſen Tag nicht mehr hinwegkommen . . . die Stunden — Minuten . . . und ſie ſo dicht neben mir . . . . Dagmar! Dagmar! Dieſe krankhafte Angſt! Was ſoll ich anfangen, daß ich ſie überwinde! Hilf mir doch! Ich weiß ja nicht, was ich tu, wenn du gehſt . . jetzt . . .

Digitized by Google

Signe (kommt auf die Veranda): War nicht eben jemand da?

Dagmar: Ein Graf, der Klas seine Bewunderung aussprechen wollte, und der sich dir zu Füßen legen läßt. Weißt du, Signe, du hast dich wirklich selber übertroffen . . . so hast du noch nie gespielt!

Signe: Meinst du? . . . Der Gesang hat mich in eine so sonderbare Stimmung versetzt.

Dagmar: Signe . . . ich möchte gern mit dir reden . . .

Signe: Ja, aber erst möcht' ich Klas ein paar Worte sagen . . . allein . . .

Dagmar (geht ins Haus): Laß mich nicht lang warten. Du und Klas, ihr habt auch noch nachher Zeit, wenn ich fort bin . . .

Signe: Sei ruhig . . . ich komme gleich . . . (Klas hat sich der Gartenthür genähert, Signe hält ihn zurück)

Klas: Du wünschest?

Signe: Klas — mich dünkt, es sei lichter geworden um mich — eine Klarheit ist über mich gekommen — hat mich mit deinen Tönen überflutet — Sieh, ich bebe ja vor Verlangen, ganz aufzugehen in dir. Meine Seele ist zusammengestimmt mit der deinen — Klas — jetzt ist die heilige Stunde — Klas — jetzt — schaffe du in mir — ich will fühlen, wie du in mir den Funken des Lebens entfachst — oh, Klas! (Sie fällt ihm schluchzend um den Hals, macht sich los, geht mit zaudernden Schritten die Verandatreppe hinauf, wendet sich um und verschwindet dann im Haus)

Klas (legt die Hand an die Stirn, steht still, zögert, geht dann über die Straße zum Eingang zur Landungsbrücke, den er sorgfältig hinter sich schließt. Er rüttelt noch einmal daran und überzeugt sich gewohnheitsmäßig, daß er gut geschlossen ist. Darauf erwacht er aus seiner Zerstreutheit, lacht nervös und schließt wieder auf. Dann setzt er sich in den Sessel auf der Landungsbrücke und sinkt mehr und mehr in sich zusammen. Es wird noch etwas dunkler. Ein Nachen kommt durch das Schilf geglitten. Eine Frau besteigt die Brücke und legt von hinten die Arme um seinen Hals. Er zuckt erschreckt zusammen, erhebt sich mühsam zur Hälfte im Stuhl und ruft): Hélène! (Greift mit beiden Händen krampfhaft um ihre Hand, lacht hysterisch auf und sinkt besinnungslos zusammen)

Hélène (mit einem unterdrückten Aufschrei): Klas! Klas! (Versucht sich erschrocken loszumachen. Dagmar und Signe werden auf der Veranda sichtbar)

Signe: Grüß Tante. Gute Nacht!

Dagmar: Gute Nacht! Sei nicht mehr traurig jetzt!

Signe: Sage Klas, daß ich ihn erwarte.

Dagmar: Das werd' ich. — Ich werd' ihn wohl, wie gewöhnlich, drunten finden, auf der Brücke — im Schilf . . .

Signe: Gute Nacht — und Dank, daß du gekommen bist!

Dagmar: Gute Nacht, Signe!

Digitized by Google

(Signe geht ins Haus. Hélène hat währenddessen in fieberhaftem Eifer ihre Hand aus den Händen von Klas befreit und eilt davon.)

Dagmar (die Klas und Hélène erblickt hat und einen Augenblick stehen geblieben ist, läuft hastig, voller Angst, zu Klas hinunter): Klas! Bruder! (Blickt weinend der Forteilenden nach, beugt sich daraufhin wieder über den sterbenden Klas): Du hast sie nicht halten können — nicht einmal mit dem Griff des Todes.

(Vorhang)

Den Bühnen und Vereinen gegenüber Manuskript. Das Recht der Aufführung ist nur von Oesterheld & Co., Berlin W. 15, Lietzenburgerstrasse 60, zu beziehen.

Der Zusammenbruch des Münchener Künstlertheaters/ von Lion Feuchtwanger

Zwischen dem Verein Ausstellungspark als dem Besitzer des Münchener Künstlertheaters und Max Reinhardt ist folgender Vertrag zustande gekommen: Das berliner Deutsche Theater gibt im Sommer 1909 Festspiele im Münchener Künstlertheater. Zur Aufführung gelangen Stücke und Neu-Inszenierungen, die in Berlin noch nicht gespielt wurden. Reinhardt hat plein pouvoir: doch werden die Dekorationen und Kostüme von münchner Künstlern nach den Prinzipien des Künstlertheaters gefertigt. Ein finanzielles Risiko trägt der Berliner nicht. Er ist prozentual an den Einnahmen beteiligt. Eine gewisse Mindesteinnahme ist ihm garantiert.

Der Offiziosus des Künstlertheaters sprach hierzu wie folgt: „Der zwischen dem Verein Ausstellungspark und Max Reinhardt geschlossene Vertrag bringt eine zwar überraschende, aber anderseits auch hoffnungsvolle Lösung der vielerörterten Frage der Zukunft des Künstlertheaters. Die von der münchner Künstlerschaft für die deutsche Schaubühne geleisteten Errungenschaften können natürlich nur dann richtig angewandt und verwertet werden, wenn auch die dramatischen Darbietungen selbst den gleichen Rang innehalten. Demnach war es eine ernste Pflicht, eine Sicherung und eine der Allgemeinheit zugute kommende Anwendung dieser Werte ins Auge zu fassen".

Dem Herrn Offiziosus, dessen Tabulatur übrigens auffallend an Georg Fuchsens hohle Tiradenquasselweis' erinnert, kommt diese Erkenntnis etwas spät. Auch verschweigt der harmlose Mann wohlweislich, daß die Herren vom Künstlertheater sich erst dann auf ihre ernste Pflicht, „rechtzeitig eine Sicherung . . . Allgemeinheit . . . Werte . . . ins Auge zu fassen", besannen, als ihre öffentlichen Inserate, in denen das Künstlertheater männiglich zum Kauf angeboten wurde, keinen Gimpel ins Garn hatten locken können. Und wenn der Herr Offiziosus das unklare Programmbuch des Künstlertheaters gelesen hat, in dem das einzig Klare die Antipathie gegen

Digitized by Google

Reinhardt ist, dann weiß er, daß die Herren den berliner Direktor als den Erbfeind ihrer verblasenen und verstiegenen Wolkenkuckuckstheorien ansehen. Und dies mit Recht. Denn was das Ausstellungstheater Gutes brachte, hat Reinhardt vorher gebracht, und den blaß verschwommenen, spekulativ teutonisierenden Idealismus, der den Spielplan und die Theorie dieser Bühne sonst beherrscht, hat Reinhardt in seinem Bereich niemals zugelassen. Wenn also der Herr Offiziosus die bedingungslose Uebergabe des Theaters an seinen grimmigsten Feind als eine „anderseits hoffnungsvolle Lösung der Frage der Zukunft des Künstlertheaters" ansieht, so muß er ein Mann sein, der einerseits sehr naiv, anderseits überaus objektiv ist.

Armer Yorick! Armer Don Quixote! Armer Georg Fuchs! Da errichtet dieser hunderthändige und tausendmäulige Herr ein Theater, macht in beiden Welten schallende Reklame, geht stolz an Hebbel, Ibsen, Hauptmann, Hofmannsthal, an all diesen Juden und Judengöttern, vorbei, führt den ‚Faust' auf, ‚Wolkenkuckucksheim' und eine teutonisierende Bearbeitung von ‚Was ihr wollt' und wiegt sich in der süßen Hoffnung, der teutschen Bühnendichtung, den Fritz Lienhard, Adolf Bartels und sich selber eine bleibende Stätte geschaffen zu haben. Und nun muß er den Erbfeind zu Hilfe rufen, muß ihn unter beschämenden Bedingungen bitten, die traurigen Reste seiner Herrlichkeit zu retten. Selbst der grimmigste Skeptiker hat nicht geglaubt, daß die Herren bei ihrem großen Einfluß so rasch dem Gegner ihr Werk auf Gnad oder Ungnade ausliefern würden. Auf Gnad oder Ungnade! Denn der Vertrag mit Reinhardt bedeutet, nehmt alles nur in allem, den endlichen Zusammenbruch unsrer redefrohen Theaterpolitik. Reinhardt hat zwar nach dem Kontrakt die Pflicht, sich an die Prinzipien des Künstlertheaters zu halten: aber er hat plein pouvoir. Und glauben die Herren wirklich, daß er, der verkörperte Gegenbeweis ihrer Theorie, den Sinn eines Dramas ein paar schönen Bilder opfern, daß er seinen Schauspielern alle Bewegungsfreiheit nehmen lassen, daß er sie zu Versatzstücken herabwürdigen wird? Wiegen sich die Ritter des Künstlertheaters wirklich in der naiven Hoffnung, ihr dürftiges Experiment habe den starken Saulus über Nacht zum Paulus gemacht, der flugs sein Lebenswerk preisgibt und dahin den Schritt lenkt, wo Georg Fuchs im Nebel seinen Weg sucht?

Da hat man ferner immer betont, daß nur in München eine solche Kunstharmonie möglich sei, daß das Ausstellungstheater durchaus Eigengewächs sei, und hat auf die Lokalfarbe des Unternehmens mit schmerzhaftem Nachdruck hingewiesen. Und nun gesteht man mit einer geradezu verblüffenden Formlosigkeit die Unmöglichkeit ein, in München ein Ensemble von Rang zu finden, lohnt das Entgegenkommen der Intendanz mit der deutlich zwischen den Zeilen herauszulesenden Unterstellung, an dem Mißlingen der Spiele von 1908 trage das Hofschauspiel die Schuld, und brüskiert so die Darsteller, die unter einer unmöglichen Maler-Regie und einer ganz und gar unzulänglichen dramaturgischen Leitung retteten, was irgend zu retten war. Mit welch unglaublicher Sophistik übrigens die

Digitized by Google

Herren ihre Niederlage für einen Sieg auszugeben sich mühen, beweist in den offiziösen Auslassungen der Passus über die wirtschaftliche Schädigung der andern münchner Bühnen. Da heißt es: „Die Festspiele können kaum eine schädliche Konkurrenz für die in München schon bestehenden Theater zur Folge haben. Das Haus wird ja mit seinen knapp 630 Plätzen niemals auch nur entfernt die ganze Masse der Fremden aufnehmen können; im Gegenteil, von den Theaterfreunden, die es nach München zieht, werden stets sehr viele auch die übrigen Theater besuchen." Wahrhaftig, der Offiziosus verdient neben einer Professur für Aesthetik auch eine für Nationalökonomie.

Die Gründe, die in Wahrheit zum Abschluß des famosen Kontrakts führten, liegen nur soweit klar, als sie Reinhardt angeben. Der kluge Berliner konnte keine bessere Gelegenheit finden, den leeren Sommer mit Taten und Erfolgen zu füllen und zugleich die Fehler wettzumachen, die seine Leute unter einem unfähigen Impresario im Ausstellungsjahr in München begingen. In Georg Fuchs, so unsympathisch seine künstlerische Persönlichkeit ihm sein mochte, gewinnt er sich einen Reklame-Chef, wie Deutschland keinen zweiten hat; dann sichert ihm der Vertrag die Möglichkeit, in München die Stücke auszuprobieren, die er im Winter seinen Berlinern vorsetzen will; und endlich braucht er sich um das fiskalische Fiasko, das die Festspiele ohne den Rahmen der Ausstellung voraussichtlich bringen werden, nicht zu kümmern, vielmehr ist ihm ein gewisses Mindesthonorar garantiert.

Weniger klar liegen die Gründe, die die münchner Herren zu dem Kontrakt bewogen. Künstlerischer Art werden sie kaum gewesen sein. Welche persönlichen Rücksichten aber Georg Fuchs, den Dramaturgen, Josef Ruederer, den Hausdichter, und Max Littmann, den Architekten des Künstlertheaters, geleitet haben, darf nur vermutet werden. Daß Littmann nicht damit gedient war, wenn sein programmatisches und problematisches Haus leer stand, scheint ohne weiteres klar. Georg Fuchs, den alle Lobeshymnen seiner Presse der münchner Intendanz glücklicherweise nicht als Dramaturgen aufgeschwätzt haben, wird froh sein, wenn er wieder als Posaunenbläser neuer Kunst brillieren kann, und Josef Ruederer — na ja, aus Geschmacksgründen läßt Reinhardt ‚Wolkenkuckucksheim' nach der münchner Blamage nicht auf der Liste seiner Neuaufführungen stehen, und es muß jedem unbenommen bleiben, zwischen dieser Aufführung und dem münchner Vertrag einen Zusammenhang herzustellen.

Gefühl/ von Peter Altenberg.

Was ist ein ‚wirkliches' Gefühl?!? Eines, das uns zu allerlebendigstem Lebendigsein zu steigern vermöchte, oder uns zu verzehren imstande wäre, gleich einer tödlichen Erkrankung —. Zwischen diesem fast ‚Künstler-Dasein' und dem Sterben schleicht das normale Gefühl tragisch-geschickt dahin —.

Digitized by Google

Rundschau

Weihnachtsgeschenke

Das erste hieß, Die glücklichste Zeit' und kam angeblich von Raoul Auernheimer. Aber war das nicht Oscar Blumenthals glücklichste Zeit? Hundert Bonmots auf drei Akte zu verteilen und auf jeden ein bis zwei gute? Mit einem Schwank-Ende die Majorität zu kapern, nachdem ein Komödien-Anfang die Minorität bestochen hat? In kühnen Metaphern eine libertinistische Weltanschauung zu versprühen, deren frivoler Wortlaut durch die philiströse Handlungsweise des Verkünders um seine Schrecken gebracht wird? „Sehen Sie, mit einer Frau ist es wie mit einem Automobil: keins zu haben, ist unbequem; eins zu haben, ist kostspielig; am besten ist ein Freund, der ein Automobil hat." Wenn sich der weltmännische Räsonneur dann aber doch gutbürgerlich verlobt, so könnte wirklich alles von Blumenthal sein: die fruchtbare Ideenverkuppelung von Frau und Automobil; die espritvoll antithetische Formulierung; die Verlobung. Eins fehlt vorläufig zu Auernheimers Gunsten: Sentimentalität. Er geht resolut auf den Erfolg; aber er ist zu geschmackvoll, um ihn mit Ranzigkeit zu erkaufen. Leute seines Schlages dauernd den Skowronneks vorziehen, hieße für Herrn Zickel, sich bereits wieder der Literatur nähern.

Die Skowronneks selber spielen, beißt für Brahm, Selbstmord begehen. Damit man Kunst machen kann, muß der Schornstein rauchen. Von der Kunst raucht er nicht. Vom Kitsch raucht er manchmal. Kein Vorwurf durfte Brahm treffen, als er sich mit Sudermann und Fulda die Mittel verschaffte, Ibsen und Hauptmann zu kultivieren. Aber nicht jeder Schornstein raucht von jedem Kitsch. ‚Bretzenburg' — wenn es überhaupt irgendwo möglich ist, in diesem Hause ist es unmöglich. Wickelkinder werden auf der Szene stubenunrein, Regierungsbeamtesloßen bei der Begrüßung mit den Köpfen zusammen, Kriegervereine veranstalten farbenprächtige Umzüge unter musikalischer Begleitung, Lautwerke machen Taube rasend, alle Witze bleiben unausgesprochen, Orgien von Albernheit und künstlerischer Ordinarität nehmen märchenhafte Dimensionen an, und nicht blos die literaturgeschichtliche, auch die kaufmännische Persönlichkeit Otto Brahm wird zum Problem. Glaubt er, ein Publikum, das sich von ihm weggewöhnt hat, dadurch zurückzugewinnen, daß er es ohrfeigt? Selbst die sanftmütigste und anspruchsloseste Hörerschaft des ganzen Theaterjahres zischte und pfiff die Erbärmlichkeit nieder, die an keinem gewöhnlichen Premierenabend dieses Hauses zu Ende gespielt worden wäre. Man schämte sich, in dem dunkeln Gefühl, daß solch eine Spekulation, die der Erfolg verzeihlich machen würde, geradezu unmoralisch wird, sobald sie mißglückt. Es schien, als wollte man die Grenze bezeichnen, bis wohin ein Theaterdirektor von großer Vergangenheit in der Selbsterniedrigung und in der Geringschätzung seiner Mitmenschen gehen dürfe, und es ist Brahms vitalstes Interesse, sie zu respektieren. Quod licet bovi, non licet Jovi.

S. J.

Digitized by Google

Faust auf der Bühne

Mit großer Freude iſt es zu begrüßen, daß ein Mann wie Herbert Eulenberg die völlig unmotivierte Trennung des Faust in zwei Geſtalten von verſchiedenem Alter energiſch bekämpft. Aber in einigen Punkten weiche ich doch von ſeiner Auffaſſung ab. Zunächſt iſt meiner Meinung nach der Faust im Studierzimmer trotz der Gleichaltrigkeit mit dem liebenden Faust von dieſem nicht nur im Spiel, ſondern auch in Maske und Koſtüm durchaus zu trennen. Der Faust als Profeſſor, als Grübler und Büchergelehrter wird in ſeinem verſtaubten Zimmer auch in Kleidung, Haltung und Barttracht ſeiner Umgebung entſprechen. Und der Faust, welcher das erſte Mädchen, das ihm gefällt, auf offener Straße anſpricht, wird wohl in einer modernen, elegantern Kleidung, mit geſtutztem Bart und freier, ungezwungener Haltung auftreten. Dieſen äußern Kennzeichen entſprechen aber auch innere Aenderungen der Empfindung. Faust iſt in der Studierſtube ein Büchergelehrter, der ſich von den toten Buchſtaben und den trocknen Theorien befreien will, nachdem er zu der Erkenntnis gekommen iſt, daß er hier keine Befriedigung ſeines Strebens findet. Für einen Augenblick ſehnt er ſich nach der Natur, ſucht dann durch Geiſterbeſchwörungen dem Staub der Bücher zu entrinnen, greift endlich, als er auch hier keine Erfüllung ſeines Sehnens findet, zum Giftbecher, und ſchließt als letzten Verſuch den Pakt mit Mephiſto. Dieſer bringt ihn zuerſt in luſtige Geſellſchaft feuchtfröhlicher Zecher, aber da Faust hieran keinen Geſchmack findet, will er die Sinnlichkeit in ihm erwecken. Der Trank in der Hexenküche iſt nicht dazu da, die Jahre zu vermindern, ſondern den Trinker jugendlicher empfinden zu machen. Aber Mephiſto wird Faust über ſeine Pläne nicht aufklären; deshalb verſpricht er ihm einfach, ihn zu verjüngen. Wenn bis dahin Faust in Mantelkleid und Schaube und mit langem, braunem Bart dargeſtellt wurde, iſt es hier alſo völlig motiviert, daß er ſeinen Bart ſchneiden läßt, ſtatt des düſterſchweren Kleides ein helles, friſches, kürzeres Koſtüm wählt und in ſeinem ganzen Auftreten lebhafter, jugendlichſinnlicher wird. Bart und Haarfarbe (am beſten das altgermaniſche Rotbraun) muß natürlich dieſelbe bleiben, die Perücke wird nicht gewechſelt, das Geſicht in keiner Weiſe jung geſchminkt. Faust gewinnt durch dieſe kleinen Toilettenkünſte, aber er verändert ſich nicht. Als Liebhaber ſoll er kein weltgewandter Charmeur, kein Caſanova ſein, ſondern im Gegenteil die Sinnlichkeit und Begierde zum Lebensgenuß mit der Weltfremdheit des Stubenhockers harmoniſch vereinen. Dann wird dem Zuſchauer auch vieles verſtändlich. Er iſt unbeholfen im Fechten, im Anfang befangen vor Gretchen, beinahe linkiſch beim allgemeinen Abſchied im Garten. Im Religionsgeſpräch iſt Faust doch wohl mehr Philoſoph als Liebhaber. Die vorhergehende Szene in der Waldhöhle ſchildert den ſehnenden Faust wie im Anfang, nur mit dem Unterſchied, daß er hier wirklich die Natur genießt, ſo wie er es im allererſten Monolog erſtrebt und wünſcht. Mephiſto lockt ihn deshalb aus der Einſamkeit, weil er eine Rückkehr Fauſts befürchtet, und erweckt in ihm die Erinnerung an Gretchen. Hier bricht dann, wie auch Eulenberg meint, die Freude am Naturgenuß ſtärker hervor und unterdrückt nochmals die ſchon erregte Sinnlichkeit. Ein ſchwarzer Mantel, welcher die hellen Kleider bedeckt, iſt da, meines Erachtens, als Symbol zu nehmen. Ernſt Fiſcher-Planer

Digitized by Google

Robert d'Humières

Ein junger französischer Literat und Theatermann, der sich in verdienstvoller und mutiger Weise der jungen deutschen Literatur annimmt, verdient ein paar Worte der Anerkennung. d'Humières stand schon vor vielen Jahren der jungen französischen Dichtergeneration nahe, die sich um Maeterlinck, Verhaeren, Pierre Louys, Henri de Régnier, Jean Morias und Paul Fort sammelte. Im Jahre 1894 schrieb er zusammen mit Henri Bataille eine lyrische Feerie ‚La Belle au bois dormant', die im Oeuvre gespielt wurde. Einige Jahre darauf gab er einen Gedichtband heraus und später als Resultat einer lang ausgedehnten Reise ein Buch über Großbritannien. In den folgenden Jahren übersetzte er Rudyard Kipling ins Englische. Ein längerer Aufenthalt in Deutschland hat ihn deutscher Kunst und Literatur näher gebracht. Vor Jahresfrist gründete Robert d'Humières am Boulevard Batignolles das Théâtre des Arts, das ehedem einvolkstümliches Quartiertheater war. Heute ist es die einzige pariser Bühne, die der literarischen Kunst des Auslandes offen steht, die sich ernsthaft bemüht, den Franzosen die Bekanntschaft mit den jüngern Talenten des Auslandes zu vermitteln. Wer Paris kennt, wer die starre, konservative Gesinnung der Franzosen, ihren verbissenen Stolz auf die Tradition kennt, weiß und begreift, wie mühselig und undankbar ein solches Beginnen ist. d'Humières Verdienste können daher nicht hoch genug eingeschätzt werden; sie verdienen ein lautes Lob, eine lebhafte Anerkennung, einen freudigen und dankbaren Zuspruch. Eben ist Wedekinds ‚Frühlingserwachen' in d'Humières Uebersetzung in seinem Theater aufgeführt worden; es stehen für diese Saison noch Schnitzler und Clara Viebig von deutschen Autoren auf dem Programm, und Herr d'Humières müht sich eifrig, weitere deutsche Stücke für sein Theater zu gewinnen. Gogol, Clifford, Kipling, Wilde und andre werden weiterhin im Théâtre des Arts zu Worte kommen, so daß das Programm dieses Theaters sich wesentlich von dem Repertoire der übrigen pariser Bühnen unterscheidet. Die deutsche Kolonie in Paris, die viele Zehntausende zählt, ist in diesem Theater niemals vertreten; und es wäre doch gerade ihre Pflicht, diesen tapfern Vorkämpfer für deutsche Literatur zu unterstützen. Aber wann fühlt der Deutsche im Ausland es als Pflicht, für seine Rasse einzutreten?

Otto Grautoff

Aus der Praxis

Juristischer Briefkasten

F. R. Es findet sich zwar in Ihrem Vertrag der Paragraph: Gänzliches künstlerisches Unvermögen, worüber der Intendanz (Direktion) allein und ausschließlich die Entscheidung zusteht, berechtigt die Intendanz (Direktion), im äußersten Falle schon nach der ersten Probe, den Vertrag in allen seinen Teilen ohne weitere Entschädigung als die Zahlung von einem Viertel der Monatsgage zu lösen. Trotzdem steht der Direktion dieses alleinige und ausschließliche Entscheidungsrecht nicht zu. Die Entscheidung der Direktion muß eine Entscheidung, kein Willkürakt sein;

Digitized by Google

die Entscheidung muß sich auf Gründe stützen, deren Nachprüfung dem ordentlichen Gericht möglich ist und zukommt. In diesem Sinne sind wiederholt, insbesondere vom Kammergericht in Berlin, Entscheidungen ergangen.

Uraufführungen

1. von deutschen Dramen

19. 12. Hans Werner: Mütter, Eine alltägliche Geschichte. Meran, Stadttheater.

22. 12. Georg Hirschfeld: Die Unverbesserlichen, Ein Akt. Leipzig, Schauspielhaus.

23. 12. Raoul Auernheimer: Die glücklichste Zeit, Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

25. 12. Franz von Schönthan: Georgina, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Richard Skowronnek und Richard Wilde: Bretzenburg, Schwank. Berlin, Lessingtheater.

2. von übersetzten Dramen

Georges Berr und Marcel Guillemand, Der Satyr, Schwank. Berlin, Trianontheater.

Neue Bücher

Karl Storck: Mozart, Sein Leben und Schaffen. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 553 S.

Dramen

Josef Bendel: Wahlen, Komödie. Wien, Wilhelm Braumüller.

Oscar Waldeck: Der ewige Jude, Schauspiel. Dresden, E. Pierson.

Ludwig Weber: Der Nichtsnutz, Lustspiel. Leipzig, Georg Wigand.

Anna Wohlgemuth. Der Edelknabe, Schauspiel. Leipzig, Bruno Volger. Mk. 1,25.

Zeitschriftenschau

Th. Fabian: Das französische Bayreuth. Masken IV, 17.

Josef Kraus: Feuersichere Theaterkonstruktion. Deutsche Theaterzeitschrift I, 11.

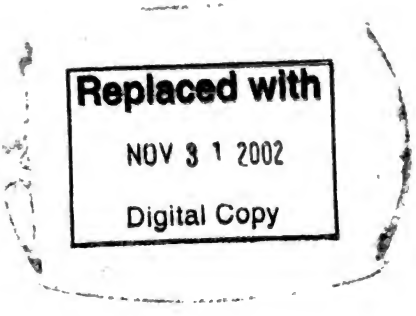
Siegfried Mauermann: Zur Charakteristik des schillerschen Blankverses. Beilage zur Bühnengenossenschaft 48.

Aus dem Inhalt der nächsten Nummer:

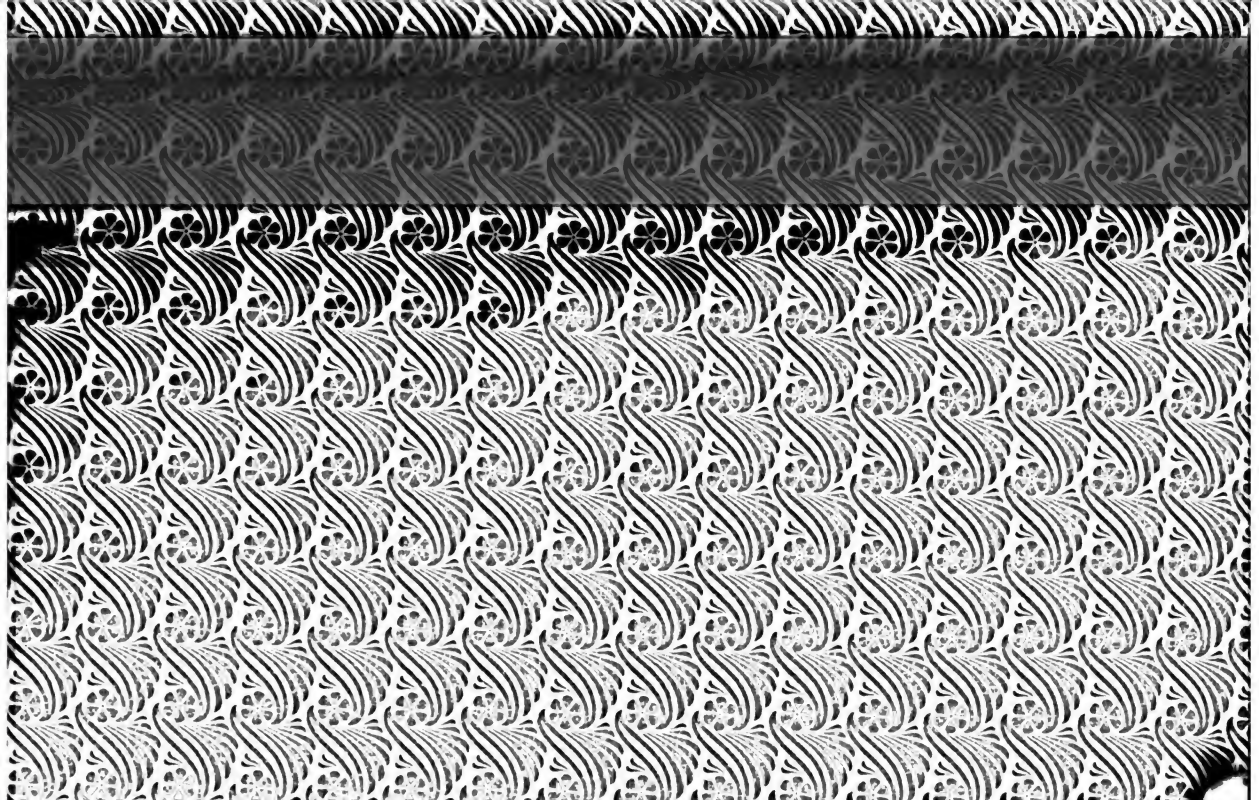
Manfred/ von Byron. Nachdichtung von Josef Kainz
Gedicht in Prosa/ von Peter Altenberg
Der Graf von Gleichen/ von S. J.
Deutsche Schauspieler/ von Hermann Bahr
Charakterzeichnung bei Shakespeare/ von August Strindberg
Wege zum Drama/ von Julius Bab
Irene Triesch/ von Rudolf Frank
Metropoltheater/ von Willi Handl
Die Sünde/ von Ferdinand Hardekopf
Gustav Mahlers Erbe/ von Felix Stössinger
Die Zwillinge/ von Speranda
Sudermann in Paris/ von Franz Farga
Briefe einer Komödiantin
Kasperletheater
Rundschau
Aus der Praxis

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin-Westend
Redaktion für München: Dr. Lion Feuchtwanger, München, Keltmorstraße 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lesson, Berlin W. 9

Digitized by Google



Digitized by Google



UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05531 2451

Digitized by Google